عائشة فرج محمد المثناني

بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي

بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي

رسالة قدمت لنيل درجة الإجازة العالية (الماجستير)

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الإجازة العالية (الماجستير)

بتاريخ (2012/3/10م)

تاريخ المناقشة(2012/7/18)

إعداد:

الطالبة/ عائشة فرج محمد المثناني

إشراف:

أ.د/ صالح عبد السلام البغدادي

العام الجامعي 2011- 2012م

الهيئة العامة للثقافة

GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

إعداد: الطالبة/ عائشة فرج محمد المثناني
إشراف: أ.د/ صالح عبد السلام البغدادي

بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي

الطبعة الأولى : 2018 م

رقم الإيداع المحلي: **2018/402**

رقم الإيداع الدولي: **9789959-95011-9**

جميع حقوق الطبع والاقتباس والترجمة محفوظة للناشر

دار الكتب الوطنية بنغازي – ليبيا

هاتف: **7165022.21821+** – بريد مصور **21821-4843580+**

ص.ب: **75454** – طرابلس **Email: almosgb@yahoo.com**

المقدمة

الحمد لله رب العالمين حمد الشاكرين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء وخاتم المرسلين، صلاة العارفين، وعلى آله وصحبه ومن اتّبعه بإحسان إلى يوم الدّين.

أما بعد:

إن القصيدة هي بمثابة الجسد الواحد الذي يقوم على أساس مجموعة من العناصر أو الوحدات في كتلة لغوية وفق خصائص فنية عالية الجودة، لأن "أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، كأنما أفرغ إفراغاً جيداً وسبك سبكاً واحداً"[1].

وما يجمع بين اللغة والنص الأدبي هو مفهوم البنية، فكلما كانت البنية جيدة محكمة استطاعت أن تحمل قدراً كبيراً من الدلالات وتقول الكثير كلما انفتحت على عدد كبير من القراءات، لأن النص بنية مفتوحة، حتى ولو كان في أقل عدد من المفردات والتراكيب، إذا ليست العبرة في الطول أو القصر ولكن العبرة في جودة السَّبك وحسن الصياغة، وبراعة التصوير.

فالمعاني مطروحة في الطريق وتحويل هذه المعاني إلى بنى أدبية هو الذي ينقلها من الطريق باعتبارها ممتلكات خصوصية للمبدع، وهذا البناء الشعري المحكم هو الذي يعطي للقصيدة طابع التوهج المستمر والبث المتجدد.

---

(1) – عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، لا ت، ج1، ص 66،67.

والقصيدة الحديثة بنية كلية تقوم على اللغة والصورة والإيقاع مرتكزة على الثوابت السلفية الموروثة، متفتحة على التقنيات المعاصرة، مستمدة معاينها من لغة الحياة وتقنيات العصر، مستلهمة من الفنون الأدبية المجاورة فيض عطائها، مشعرة بغموضها مما يضع المتلقي في دائرة التأويل والإيحاء، والنص الأدبي يتميز بتجدد بناه، نتيجة التناص مع غيره من النصوص.

تأثر الشعر الليبي المعاصر بحركة التجديد في ا لعالم العربي، وخاصة الشعر المشرقي وتطور بتفاعله معه، واستجاب لمختلف الاتجاهات الشعرية البارزة والمهمة فيه، وهذا كله كان له انعكاس على الشعراء الشباب في ليبيا.

فهؤلاء الشعراء كانوا على اتصال بما يحدث في الساحة العربية، أدبية كانت أم فكرية أم سياسية.

فعانوا مما عانى منه الشعراء العرب، وأحسّوا بإحساسهم، ونهجوا نهجهم في التعبير عن مشاعرهم، فكانت لهم طريقتهم في التعبير وأسلوبهم في الخطاب.

ومن هؤلاء الشعراء الليبيين المعاصرين "محمد فرحات الشلطامي" – محور هذه الدراسة – فهو ولد بمدينة بنغازي يوم الجمعة 13 أكتوبر عام 1944م، عاش ظروف اقتصادية صعبة، وحياة أسرية مفككة، فوالده كان قد افترق عن أمه، ثم توفي الوالد، فاضطرت الأم للعمل خارج المنزل من الصباح حتى المساء، ومن ثم غاب دور رقابتها على الشاعر، فتولاه الشارع وأثر ذلك على مستواه التعليمي، فكان ينتقل من صف إلى صف بصعوبة بالغة، مما أدى به إلى إعادة السنة الدراسية في بعض الأحيان[1]، درس الشاعر في الكُتاب لمدة عامين ثم أنسحب لأن العنف الذي كان يمارس فيها أخافه كثيراً. وللشلطامي مسحة

---

(1) – ينظر محمد المفتي، حورات مع الشاعر محمد الشلطامي، الدار الجماهيرية، مصراته، ط1، 2004م، ص 5.

صوفية في أشعاره، ويرجع ذلك إلى عضويته في الطائفة العلوية الشاذلية(*)، ولكنه أنفصل عنها منذ زمن طويل، إلا أن تأثيرها على الشاعر ببعض مناهجها مازال حتى اليوم.

للشاعر محمد الشلطامي موهبة فطرية، ولغة شعرية، ورصيد لغوي مكنّه من التعامل مع اللغة بشكل إيقاعي وفني.

فالشلطامي تفتقت موهبته الشعرية مكبراً وأول شعر قاله كان عام 1956م أثناء العدوان الثلاثي على مصر، قاله بالعامية منحازاً بطيعة الحال إلى مصر ضد أعدائها، قرأ وحفظ أشعار العديد من الشعراء من أمثال أبي القاسم الشابي وبدر شاكر السياب، وإيليا أبي ماضي[1].

صدرت للشاعر العديد من الدواوين وهي:

ديوان تذاكر للجحيم، وديوان أنشودة الحزن العميق، وديوان أناشيد عن الموت والحب والحرية، ويوميات تجربة شخصية، وبطاقة معايدة إلى مدن النور، ونص مسرحي من طرف واحد، وعاشق من سدوم، وقصائد عن شمس النهار، وقصائد عن الفرح، ومنشورات ضد السلطة، وجميع هذه الدواوين صدرت عن دار الجماهيرية للنشر والتوزيع مصراته.

ولدى الشاعر كذلك بعض المخطوطات التي لم تنشر بعد وهي: مخطوط أغاني سارق النار، مخطوط موال بنت الآغا، ومخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم.

---

* الشاذلية: طريقة صوفية أسسها أبو الحسن علي الشاذلي في تونس وعنه أنشرت في شمال أفريقيا، تقوم في أساسها كالطرق الصوفية على الأذكار والأوراد، ينظر، محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار الجبل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، لا ط، 1987م، ج2، ص 1062

(1) - حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، مرجع سابق، ص 16.

إن الشاعر المرحوم محمد الشلطامي لم يحتف كثيراً بالنشر، فقد توقف عن النشر مبكراً، ولكنه لم يتوقف عن الكتابة، لأنه كان شاهد عصره، وهو الضمير لشعبه وللحقيقة [1].

والشلطامي واحد من الذين برزوا في أواخر الستينيات في القرن الماضي، ويُعد أحد الشعراء الثائرين المجددين المتفائلين الحالمين بضرورة الإحياء، والبعث والتحرر، وواحد من الذين دعوا إلى ضرورة التحرر من قيود الشعر القديم، والانطلاق إلى آفاق أرحب، ومسايرة روح العصر، ومواكبة دواعي التجديد والتطور.

وانطلاقاً من أهمية هذا الشاعر على مستوى تفرّده بتجربة شعرية متميزة بدفاعها عن الحرية، إذ أنه شاعر المأساة الإنسانية بكل أشكالها، فقد دفعته تجربته الشعرية إلى تشكل إدراكه الجمالي الخاص في العملية الإبداعية، وذلك بصياغة هذه التجربة بأدوات فنية رائعة، فهو شاعر مطبوع ثائر غاص في التراث وانصهر فيه، فانبثق ينبوعاً من العطاء والإبداع، فهو لا يعترف بالرتابة وأقفاص السجون، بل يؤمن بالحرية والتجديد، همّه الصدق والإبداع.

ولهذا كان اختيار البنية في شعر الشلطامي بحثاً جديداً في تجربته الفنية، وخاصة أن المكتبات الليبية تفتقر في أرشيفها النقدي المنجز إلى دراسات خاصة حول شعره لذلك كان الدافع الأول لاختيار هذا الموضوع المعنون بـ (**بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي**).

وتنبع أهمية هذه الدراسة في كونها تكشف عن تجربة فنية لشاعر ليبي آثر الابتعاد عن المناشط الثقافية، فأُغمط حقه ولم يلق أي اهتمام من الساحة

---

[1] - ينظر، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، مرجع سابق، وينظر كذلك، عبد الله سالم مليطان، معجم الشعراء الليبيين، ج1، ط1، 2001، دار مداد، ص 481.

الثقافية الليبية بصفة خاصة، والعربية بوجه عام، كما تتبع دوره في حركة تحديث النص الشعري الليبي.

اتخذت هذه الدراسة أداتها النقدية التحليلية من مزيج من مناهج منها المنهج النبوي التحليلي الذي يعتمد على العرض فالتفكيك ثم إعادة التركيب للوقوف على بنية اللفظ وإيجاد مدلولاته ودوره في المعنى والسياق.

ومن المناهج المتناولة في هذه الدراسة كذلك المنهج الوصفي القائم على الوصف والتدليل، البعيد عن الاستطراد التاريخي، في كل فصول الدراسة إلا أنه دعم بالمنهج الإحصائي في الفصل الأول والثالث من هذه الدراسة للإفادة منه في إحصاء المفردات حسب استخدامها في نصوصه ولم تهمل المناهج المتبعة العوامل المؤثرة في الشاعر سواء أكانت نفسية أم سياسية أم اجتماعية ساهمت بشكل كبير في تشكيل رؤيته.

كما استعانت الدراسة بإسهامات المدارس النقدية، التي ساعدت هذه الدراسة في إبانة بعض النقاط التي يتناولها البحث، وخاصة المدرسة الأسلوبية الحديثة، كما حاولت الباحثة الالتزام بنقل النص الشعري كما كتبه الشاعر في الأعمال التي اعتمدت عليها الدراسة دون أي تدخل منها بالتعديل حذفاً أو إضافة أو تغييراً فقد وقعت بأعماله العديد من الأخطاء الإملائية والنحوية تركت كما هي عليه وواجهت هذه الدراسة كغيرها من الدراسات العديد من المشاكل والصعاب وقد كانت أولى العقبات وأهمها قلة الدراسات الأدبية حول شعر هذا الشاعر، لكن ذلك لم يقف حائلاً أمام الإصرار على مواصلة الجهد والبحث من أجل بلوغ الهدف.

إن هذه الدراسة تناولت بنية القصيدة في شعر محمد الشلطامي تناولاً مستقلاً وقد استفادت من الدراسات التي أمكن الاطلاع عليها والتي تناولت شعر

الشلطامي، واختلفت طرق الدارسين فيها بين جامع وملخص وناقد محلل وأهم هذه الدراسات:

دراسة عن الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي ـ أمينة خليفة محمد هدريز

دراسة عن ثنائية الحب والكآبة قراءة في شعر محمد الشلطامي ـ لفوزي البشتي

دراسة حول حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي ـــ لمحمد محمد المفتي

دراسة حول حوار حول الشعر والحرية مع محمد الشلطامي ـ لعبد الرسول عريبي

وإذ كانت هذه الدراسة قد استفادت من هذه الدراسات السابقة التي تصدّت مباشرة لدراسة شعر – محمد الشلطامي – فإن هذه الدراسة قد أفادت من دراسات أخرى لم تفرد للشلطامي ولكّنها تعرضت لدراسته ضمن موضوعات أخرى، فمن هذه الدراسات:

الشعر الحديث في ليبيا – لعوض محمد الصالح

والحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث – قريرة زرقون نصر.

وقضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر – لسلمان زيدان.

ولم تغفل هذه الدراسة الإفادة من كثير من الدراسات النقدية التي تناولت بنية القصيدة تناولاً نظرياً أو تطبيقها منها:

بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ـ لفيصل صالح القصيري

وفي بنية الشعر العربي المعاصر ـ لمحمد لطفي اليوسفي

بنية القصيدة في شعر أبي تمام – ليسرية يحي المصري

لقد أفادت هذه الدراسة من هذه الدراسات وغيرها. محاولة من خلال الاهتداء بها وبغيرها إماطة اللثام عن جانب من الجوانب التي لا تزال خفية في

شعر محمد الشلطامي. وقد كانت المصادر الرئيسية في هذه الدراسة هي دواوين الشلطامي ومخطوطاته.

وقد قُسمت هذه الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول.

التمهيد يتناول الحديث عن الشعر الليبي بين التقليد والتجديد.

وتم الحديث فيه عن:

1) البنيوية المصطلح والمفهوم
2) بنية القصيدة العربية القديمة
3) القصيدة المعاصرة في ليبيا

الفصل الأول:

يدرس البناء اللغوي في شعر محمد الشلطامي وقد قّسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: يتحدث عن ألفاظ القصيدة

المبحث الثاني: أساليب القصيدة

المبحث الثالث: الدلالة الزمنية للقصيدة

ويليه الفصل الثاني وقد خصص لدراسة بنية الصورة الشعرية وقد قسمناه وفق المباحث التالية.

المبحث الأول: يتحدث عن لغة الصورة

المبحث الثاني: عن الصور البلاغية

المبحث الثالث: يتحدث عن الصورة الرامزة

الفصل الثالث: وقد عُقد لدراسة البنية الإيقاعية في شعر الشلطامي وقسم إلى ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: يتحدث عن الوزن

المبحث الثاني: يتحدث عن القافية

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

الفصل الرابع: وقد خصص لدراسة بنية التناص في شعر الشلطامي وقسم إلى ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: التناص مع النصوص الدينية

المبحث الثاني: التناص مع النصوص الأدبية

المبحث الثالث: التناص مع النص التاريخي والأسطورة

- خاتمة عامة حوت أهم نتائج البحث كما تضمنت عدداً من الوصايا للدراسات المستقبلية حول الشعر عموماً والشعر العربي الليبي الحديث خصوصاً .
- قائمة المصادر والمراجع: وتم فيها رصد أهم المصادر والمراجع العربية والمترجمة، كما تم الاستعانة بشبكة المعلومات الالكترونية (الانترنت) فكان لها دور فعال في أنجاز هذا البحث.

وبعد، فإنّ دواعي العرفان بالجميل، ورد الفضل إلى أهله وذويه يقتضيان منّي أن أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور صالح عبدالسلام البغدادي – أطال الله في عمره ومتعه بكامل الصحة والعافية – الذي كان له الفضل في توجيهي إلى اختيار هذا الموضوع، والذي كان لملاحظاته وآرائه وتوجيهاته عظيم الأثر في وصول هذا البحث إلى هذه الصورة، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذين الدكتور/ مصطفى محمد أبو شعالة، والدكتور/علي محمد برهانة، الذين تفضلا مشكورين بقبول مناقشة رسالتي هذه وإبداء ملاحظاتهما القيمة عليها، أسال الله تعالى أن يجزيهم عني وعن العلم خير الجزاء.

هذه الدراسة لا أدعي فيها كمالاً أو خلواً من الأخطاء، ولكني أرجو أن تنال شيئاً من الرضا والسداد، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أُنيب.

التمهيد

الشعر الليبي بين التقليد والتجديد.

- البنيوية المصطلح والمفهوم.
- بنية القصيدة العربية القديمة.
- القصيدة المعاصرة في ليبيا.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

البنيوية المصطلح والمفهوم

البنيوية: ترجمة للكلمة الأجنبية (Structural) وهي مصطلح نشأ عند الغرب وهذا لا يعني بأن ليس له جذور ضاربة عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.

والبنيوية كغيرها من المناهج التي تصدت لدراسة النص الأدبي وذلك لما لها من دور فعال في إضاءة دلالات النص وتوسيعه.

إذاً متى ظهرت البنيوية ؟ وما أسباب ظهورها ؟ وهل تصلح للتطبيق على الأدب أم لا ؟

- ظهور البنيوية:

لا يوجد تاريخ معين يحدد ظهور البنيوية وهذا راجع إلى كونها رصيداً متفاعلاً لآراء ومذاهب ونظريات فلسفية، وأغلب الآراء تشير إلى أن ظهور البنيوية، المبكر كان في أمثلة متعددة لكتابات أرسطو وأفلاطون، وما وجد مبثوثاً في مؤلفات المسلمين مثل: سيبويه في الكتاب، والمبرد في المقتضب.

أما من تعمق فيما يقترب من مفهوم البنيوية في العصر الحديث فسوف نجد إن للإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز دراسات متعددة قد وسمته بالبنيوية.

أما فيما يتعلق بالفكر الفلسفي الأوروبي فنجد أن له أصولاً للتفكير البنيوي عند لانجير ويوربان وكاسِّير[1].

---

[1] - ينظر: الصادق إبراهيم البصير، البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، جامعة سبها، ط1، 2006، ص 8، 9.

ظهرت البنيوية حسب مناهجها الحديثة على يد "دوسوسير" الذي استطاع في بحثه اللغوي أن يكشف أن المفردة اللغوية، لا تعد معادلاً بسيطاً، ومباشراً لمجسد مادي مرئي[1].

ورأى "دوسوسير"، أن موضوع اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها، ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة علي متعارف عليها في مجتمع معين، وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها، ونقائها المثاليين.

وفي دراسة اللغة لابد من عزلها و اعتبارها مجموعة من الحقائق[2]

أسباب ظهور البنيوية:

البنيوية ظهرت ناقضة وهادمة للمناهج المقارنة المطبقة في القرنين الثامن والتاسع علي اللغات الهندية، والأوربية، فالبنيويون لا يتفقون مع المنهج التقليدي المقارن الذي يعتمد علي وصف اللغة من خلال الأنماط المكونة للغة بواسطة المنهج الاختياري العمودي ذي العلاقة بالسمة التاريخية الذي طبقه اللغويون علي اللغات الهنداوربية، التاريخية آخذين في الاعتبار سمات التصرف النحوي والصرفي[3].

---

(1) - ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص دار الآداب، ط 4، 1999م، ص 39.

(2) - ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ،،ط1، 1414هـ، 1993م، صـ183.

(3)- البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، مرجع سابق، ص 98.

وبعد هذه الوقفة الاستعراضية التي وقفنا عندها والمتحدث فيها عن سبب ظهور البنيوية، ننتقل إلي التعريف بهذه البنيوية، كما وردت في كتب اللغة والنقد وبدءاً لابد من تتبع أصل الكلمة، وجذورها اللغوية، إذا ورد في المعجم الوسط أن البنية بضم الباء هي مايُبنى والجمع " بُني " بضم الباء أيضاً.

كما وردت لفظة "البِنية" بكسر الباء، وجمعها "بِنى" بكسر الباء أيضاَ[1].

و"البنية" هي هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة " أي صيغتها، وفلان صحيح البني[2].

نص هذا المعجم علي نوعين من "البنية"، الأولى بضم الباء "البنية" وهي بنية معنوية.

والثانية بكسر الباء "البنية" وهي بنية محسوسة

والبنية مصدر "بني" [ب – ن – ي] أصل واحد يدل علي بناء الشيء بضم بعضه إلي بعض، والبني: نقيض الهدم، وتجمع علي أبنية وأبنيات[3].

وأشارت معظم المعاجم* العربية إلى أن البنية هي هيئة البناء.

يفهم مما سبق أن البنية تمثل ظاهرة تتكون من عناصر، ويوجد بين هذه العناصر ارتباط وهذا ما استشف من تعريفها في المعاجم العربية.

---

(1) – ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق، مصر، ط4، 2005 م، ص72.

(2) – ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(3)– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط2، 1417هـ – 1997 م، ج 1، ص510.

* ينظر معجم متن اللغة لأحمد رضا، مكتبة الحياة، لا ط، لا ت، ج1، ص: 352، وكذلك معجم تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تح: علي شبري، دار الفكر، لا ط، لا ت، ج19، ص: 220- 221.

أما في المعاجم الأدبية فلقد أشار صاحب المعجم الأدبي إلى مفردة "بنيوية" مانحاً إياها تسميات أخرى هي البنائية والبنيانية[1] بوصفها نزعة مشتركة بين عدة علوم، كعلم النفس وعلم الدلالات، ثم هي لغوياً نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلة في تركيب اللغة، ومبينة إن هذه الوظائف المحددة بمجموعة من الموازنات، والمقابلات، وهي مندرجة في منظومات واضحة ويركز هذا المعجم علي كون فكرة الكلية أو المجموع المنتظم تقع في أساس البنيوية، والمراد الذي تؤول إليه في نتيجتها الأخيرة.

وأخيراً يشير المعجم إلى قلق العلماء وعدم اطمئنانهم إلي أنهم توصلوا من خلالها إلى المنهج الصحيح المؤدي إلي حقائق ثابتة وعالمية التصديق[2].

أما عن تعريف البنية، كما وردت عند النقاد فهي كالآتي:

فـ "يمنى العيد" مثلاً عرفتها بقولها "البنية مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه"[3].

يبدو لي أن القصد من تعريفها هذا هو أن معنى النص أوجده ذلك النسق من العلاقات والنظام الذي تم بناؤه، ولكن لو حاولنا تغيير ذلك النسق لأمكننا من إيجاد حدث بل أحداث أخرى من خلال نسق آخر، وإقامة علاقات أخرى.

أما خالد يوسف فإنه يورد لنا تعريفاً " للبنية " كما ورد على لسان جان بياجه فهي عنده " تعني نظاماً من التحولات محتوياً على قوانين خاصة به،

---

(1) - ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979، ص: 52.

(2) - المعجم الأدبي، ص: 52.

(3) - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط 1، 1990م، ص193.

ومحتفظاً بشخصيته أو مخصباً لها عن طريق لعبة التحولات، لكن دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه"[1].

وذكر خالد يوسف أن البنية تشمل على ثلاثة أفكار وخصائص، وهي فكرة الكلية، وفكرة التحولات، وفكرة الانتظام الذاتي[2].

- والمقصود بفكرة الكلية الروابط التي تحزم النص بعضه البعض.
- أما التحولات: تعني الدلالات الجديدة التي نصل إليها من جراء اللعبة اللغوية عند الممارسة.
- والمقصود بالانتظام الذاتي "فهو يعني النص كما أنجز في سياقه اللغوي الطبيعي".

نحن نعلم أن البنيوية أفاد منها دارسو اللغة كثيراً، وقد يكون طبق حتى في مجالات معرفية أخرى كعلم النفس والتاريخ وغيرها.

ولكن حين أريد تطبيقه على الأدب لم يستطع أن يصمد كثيراً في هذا المجال، وذلك لعدم تحقيق نتاجات تضمن للدارس أو المحلل قيمة كبيرة للنص الأدبي، وذلك بسبب ما ينادي به أصحابه من شروط كقطع أي صلة بين الداخل والخارج، وموت المؤلف.

وهذا ما يفهم من التعريف السابق "محتفظاً بشخصيته أو مخصباً لها عن طريق لعبة التحولات، لكن دون أي تدخل عناصر خارجية عنه"[3].

---

(1) - خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، لا ن، ط 1، 1407 هـ - 1987، ص. 22 – 23.

(2) - ينظر: في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، ص 22 -23.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أي أن الدراسة البنيوية لا تنظر للنص سوى انه كيان لغوي صرف، يمكن للدارس أن يحدث فيه انقلابات شتى أو تحولات عدة، وفي كل تحول للنظام يؤدي إلي معنى.

ولكن إذا نظرنا من جانب بنيوي، ولم نبعد الجانب التاريخي ذو الارتباط الوثيق بصاحبه وعصره والظروف التي تصاحبه في حياته نستطيع أن ننتج نصاً له من الصفات والمعاني والدلالات الواسعة التي تكشف أن النص في الحقيقة دائم العطاء قادر على مواكبة مستجدات العصر خاضع للتأويل في نطاق الممارسة البنيوية المدعومة بتعدد الثقافة.

وظيفة البنية:

للبنية وظائف هامة منها:

إثارة المتلقي، وشحنه بالأحاسيس الجمالية أي أنها تعبير شعري يثير فينا انفعالات عاطفية نتفاعل بها مع الشاعر وأقواله ومن وظائفها السمو بالشعر إلى أعلى مستوياته بدل تلك القوقعة التي كان يعيش فيها.

وتضفي على القصيدة نغمة إيقاعية جديدة، وإضافة دلالات ورموز جديدة لم تعهدها من قبل[1].

ومن وظائفها كذلك التواصل والتفاعل، فالنص يهدف إلي توصيل المعلومات والمعارف ونقل تجارب المتلقي كما يهدف إلي خلق علاقة تفاعلية ذات طبيعة اجتماعية [2].

---

(1) - ينظر، فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1426 هـ 2006 م، ص 24-25

(2) - ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992م، ص 120.

ولها كذلك وظيفة جوهرية حيث اتفق معظم النقاد المحدثين على أن الشعر ليس معاني وأفكار ولا يراد به إلي التنظير الفكري المعقد وإلا لاتخذ لذلك سبيل الفلسفة، أو المنطق، وإنما هو بنى، وبقدر ما تجمل البنى وترقى، ويحسن الشاعر تبوئي مقاماتها من الخطاب، بقدر ما يجمل شعره ويرقى[1].

بنية القصيدة العربية القديمة.

الشعر الجاهلي يمثل الحقبة المهمة التي عاشها العرب، ويعتبر المصدر المهم في حياتهم، وهو على قول الجمحي، "ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[2] فهو يحاكي جميع أنماط الحياة الجاهلية في شتي مناحيها الدينية والسياسية والاقتصادية، والأخلاقية، والاجتماعية، وهو يمثل الرصيد اللغوي والمخزون الأدبي، الذي يمثل لغة العرب في جاهليتها.[3]

وهذا الشعر ينظمه الشاعر تعبيراً عن مشاعره من حب وغضب وحماسه.

وهو نوعان طويل وقصير.

- فالشعر أو القصائد القصيرة كانت ترجماناً دقيقاً لعواطف الشاعر وأحاسيسه.

- القصائد الطوال: تشمل على أكثر من موضوع واحد ومجزأة إلى موضوعات فيها مجموعة من تجارب مرتبطة أحياناً ومفككة في أحيانٍ أخرى[4]: وهذه القصائد تتمثل في المعلقات.

---

(1) - ينظر، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 24.

(2) - ينظر، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار المدني بجدة، لا ط، لا ت، ج 61، ص 24.

(3) - ينظر، هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة في حركية الوعي الشعري، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، 2001 م ص 69.

(4)- ينظر حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، مؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ - 1984م. ص 53.

وهي في حد ذاتها تشكل بنية واحدة تتجسد فيها رؤية مركزية في الثقافة الجاهلية تتعلق بالقضايا الكبرى التي تواجه الإنسان في هذا الكون[1].

وبنية هذه القصائد تتكون في الغالب من وحدات متعددة يكون الوقوف على الأطلال والتغزل بالحبيبة من بعض هذه المكونات وتلحقها مكونات أخرى مثل وصف الرحلة مرة أو وصف الفرس مرة أو التعرض للسلم أو الحرب مرة[2].

ونورد هنا شاهداً نبين فيه وقوف الشاعر على الطلل وغرضه وهدفه من هذا الوقوف.

يقول امرؤ ألقيس:

لمَـــــنْ طَلَـــــلٌ دائِـــــرٌ أيُـــــهُ ... تَقَـــادمَ فـــي سَالـــف الأحْـــرُس

وتُنْكـــرهُ العَـــيْنُ مِـــنَ حـــادث ... ويَعْرفُـــهُ شَغـــف الأنَفُـــس

فإمَـــا تَرَيْنـــيَ وبِـــي عَـــرّةٌ ... كـــأنّي نكيـــبٌ مـــنَ النّقْـــرس

وصَـــيَّرني القَـــرْح فِـــي جُبَـــة ... تُخَـــالُ لِبَســـاً ولَـــمْ تُلْـــبَس

تَـــرَى أثـــر القَـــرْح فَـــي جِلْـــده ... كـــنَقْش الخـــواتِمِ فِـــي الجِـــرجِس[3]

إن الطلل مكان وزمان: مكان: يحتوي على الزمن مكثفا، وزمان متمثل في تثبيتات مكانية.

---

(1)- ينظر: كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي معلقة امرئ ألقيس، الرؤية الشبقية، مجلة فصول –م4،ع1، 1983،ص 129.

(2) – ينظر كريم الوائلي، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، دار العالمية، لا ط، لا ت، ص 169.

(3) – ينظر،امرؤ ألقيس، ديوانه، دار الكتب العلمية، لا ط، لا ت، ص 89، 90.

ومرور الزمن يجعل الطلل مكانين نفسيين أو زمنين متقابلين والشاعر يجمع بين خياله الشكلي والجمالي وخياله المادي (عمق الدلالة) في وصفه للطلل ولكن بدون أن يغلب جانباً على الآخر حيث يظل[1] محتفظاً بهذا التكافؤ الضدي في وصفه للمكان والزمان في تداخلهما، وهذا ما يعطي شكلاً أو قصيدة لحياة الشاعر التأملية.

إن خصوصية الشاعر الجاهلي في قصيدة الأطلال – لا تتجلى في أنه يتوسط بين الطلل والقصيدة أو يجعل القصيدة تتوسط بينه وبين الطلل بل في رغبته العميقة في أن يتحول هو نفسه إلى طلل وأن تتحول القصيدة إلى "طلل" بكل ما ينطوي عليه الطلل من توتر، تكافؤ ضدي، أو ثنائية أو مكانية.

وامرؤ القيس في أبياته السابقة لم يكن بصدد وقوف "تقليدي" على الأطلال بل كان بصدد محاولة لفهم علاقات المكان والزمان الطلل وسالف الأحرس.

فهذا التقادم للمكان يتخذ أشكالاً عدة، ولكنه يكشف عن بعدين ظاهر، تنكره العين وباطن تعرفه النفس أو بعبارة أخرى منح شيء مكتوب ولكن في النفس وشيء ملبوس ولكنه لم يلبس[2].

إن إنكار العين لهذا الحدث بمظاهره المتعددة ينبع من المعرفة الداخلية بحقيقته من قبل النفس.

"وسالف الأحرس" عبارة تلقى الضوء على بعض الصور هي تشبيه الطلل الدارس بالكتابة، ثم بالوشم، ثم بالثياب البالية.

---

[1]- ينظر، حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل، ط1، 1409- 1989، ص 105- 106.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 106-163.

وهي كذلك توحي بذلك الكمون الزمني الذي يتبدى في دثور علامات الطلل وفي القرح أو الحبة ويختفي وراء "شغف الأنفس" ونقش الخواتم في الصحيفة[1].

إن الطلل أو المقدمة الطللية عند امرئ ألقيس وغيره من الشعراء الجاهليين كما يقول محمد عبد المطلب ترتبط إرتباطاً وثيقاً ببقية الموضوعات الأخرى، ولا تكاد تخلو مقدمة طللية عنده من المحاور الدلالية على نحو يجعل منها صورة عميقة لطبيعة الصياغة الفنية وما يتوافر فيها من بنية جمالية، لا يمكن اكتشاف مكوناتها إلا بالكشف عن النظام الذي يسيطر عليها وينسق منبهاتها التعبيرية[2].

ولهذه القصائد بنية إيقاعية هذه البنية نوعان:

- بنية إيقاعية خارجية تتمثل في الوزن والقافية.

وهذه البنية الخارجية صار فيها الشاعر القديم على حرف روي موحد وأبيات هذا الروي من بحر واحد.

- والآخر يتمثل في البنية الداخلية كالتكرار والتضاد والطباق وغير ذلك.

ومن بُنَى هذه القصائد كذلك "بنية الصورة هذه الصورة تعددت وتنوعت "والشاعر يرى الصورة متشكلة في المشهد الخارجي، فإذا أراد أن يُبدع فما عليه إلا أن يقلد هذا المشهد دون أن يتصوره كمشهد ماثل في الذات"[3].

---

(1) – ينظر: المرجع نفسه، ص 114- 163.

(2) – ينظر محمد عبد المطلب مصطفى قراءة ثانية في شعر أمرؤ ألقيس الوقوف على الطلل مجلة فصول م4،ع1، 1983م، ص 162

(3) – ينظر، ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لا ط، لا ت، ص 43.

وهذه الصور مليئة بالعديد من الرموز والإيحاءات والصور البلاغية. وتطورت موضوعات هذه القصائد وتغيرت بعد مجيء الإسلام وأختفت الألفاظ التي كانت تستخدم في وصف الأطلال، والرحلة والإبل والوحش من معجم الشعراء الإسلاميين[1].

يستشف من ذلك أن شكل القصيدة في صدر الإسلام قد تغير وذلك لمواكبة سرعة الأحداث التي يمر بها الدين الجديد والمناسبات التي تلتزم الدخول المباشر في الموضوع.

وتحولت القصيدة في العصر الأموي تحولاً كبيراً سواء أكان ذلك في اللغة أم الصورة أم في طبيعة التجارب، فقد عمل الشعراء في هذا العصر على تطور أشعارهم من حيث بناء القصيدة العام ومن حيث لغتها وصورها الشعرية[2].

وتغير حال القصيدة العربية في العصر العباسي الأول حيث شهد هذا العصر تطوراً ملحوظاً في الشعر والأدب السبب في ذلك يرجع إلى دخول العديد من الثقافات الوافدة إلى هذا العصر.

فالشعر في هذا العصر (العباسي) لم يعد هو ذاك الشعر في العصر الذي سبقه. يقول عز الدين إسماعيل: "في العصر العباسي على الرغم من كل ما طرأ على هذا المجتمع من تغيير وتطور ظلت المجالات الموضوعية التي عرفت من قبل للشعر قائمة ومستمرة كالمدح والهجاء والرثاء والغزل والوصف والمجون والزهد إلا إن معانيها جاءت أوسع مما كانت عليه من قبل..."[3].

---

(1) – ينظر عبد القادر القط، الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لا ط، لا ت، ص 141.

(2) – المرجع نفسه، ص 169.

(3) عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي الرؤية والفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لا ط، لا ت، ص 359.

ففي قول عز الدين إسماعيل دلالة واضحة على تطور الشعر وفنونه أو أغراضه، فهي جاءت جديدة ذات معاني وألفاظ وأفكار لم تألفها القصيدة العربية من قبل.

فالشاعر العباسي طوع هذه الأغراض أو الموضوعات لمستجدات عصره وأسبغ عليها معان وأفكاراً جديدة فلم تعد الموضوعات هي ذات الموضوعات التي عرفت من قبل من حيث معانيها وألفاظها وأفكارها وطريقة صياغتها.

وفي هذا الصدد يقول شوقي ضيف: "الشاعر العباسي كان يحرص على التجديد فهو يشتق من الشعر القديم موضوعات جديدة لمقطوعاته وقصائده ولا يكتفي بها بل مازال يكشف موضوعات أخرى تلهمه بها بيئته الحضارية وحياته العقلية الراقية. ..."[1].

وتطور شكل القصيدة العربية القديمة في الأندلس، حيث تم المزج فيه بين الأوزان التامة والمجزوءة، ووضعت له ضوابط مخالفة لما كان عليه الشعر في المشرق، فلم يلتزموا فيه القافية الموحدة ولا وزناً واحداً وإنما اعتمدوا على مناسبة النغم، وبهذا تخلوا عن الروي، وتصرفوا في عدد الصيغ الإيقاعية وفق المصطلحات التي أبدعوها مثل القفل والغصن والخرجة[2].

- أهم التغيرات التي طرأت على البنية القديمة.

- مدرسة البعث والإحياء.

عملت هذه المدرسة على إحياء التقاليد العربية الموروثة للقصيدة العربية ورائد هذه المدرسة محمود سامي البارودي فهو يعتبر أول شعراء النهضة الحديثة

---

[1] – شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط11ص 192.

[2] – ينظر ساسي سعيد رمضان ميلود، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه القاهرة 1419هـ - 1998م – ص 8.

وبعده ظهر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، واتسمت هذه المدرسة بالمحافظة على البناء القديم إلا أنها في الوقت نفسه لم تنصرف عن عصرها ومشاكله.

وعملت هذه المدرسة على إحياء القصيدة القديمة بنغماتها وجزالتها ورصانتها وصنع شعراؤها أفكاراً جديدة في ثوب قديم حيث نظموا موضوعات صبوا فيها أفكارهم وأحاسيسهم الحضارية الجديدة.

بعدها ظهرت مدارس المجددين في الشعر العربي الحديث.

منهم تيار الشعر الرومانسي وكان أول من دعا إليه خليل مطران "وعبر شعراء هذا التيار في قصائدهم عن الحب الحزين والألم والشكوى والتأمل في الطبيعة والكون والتعمق في النفس الإنسانية"[1].

وبعد هذه المدرسة ظهرت مدرسة أبوللو التي استطاعت أن تحدث استمرارية فنية في التطور الشعري الرومانسي[2].

- مدرسة الشعر الحر:

كانت هذه المدرسة ثورة على الرومانسية التي أسرفت في الخيال والحزن والكآبة نتيجة الغربة والتعبير عن الذات، ونادت بالتعبير عن الواقع والانطلاق منه إلى معالجة مشكلات الحياة بصدق وشجاعة والاهتمام بالشكل الجديد للقصيدة وإلى التعبير بألفاظ واقعية مألوفة، والابتعاد عن الكلاسيكية المملة والرومانسية الحالمة.

وهذا يعني أنها تحولت من قصيدة إحساس إلى قصيدة موقف، ويعني كذلك تغيراً جوهرياً في جميع الموضوعات والقضايا المتبادلة في القصائد

---

(1) – ساسي سعيد رمضان ميلود قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا – مرجع سابق ص 5.

(2) – ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الرومانسية وأول من كتب في الشعر الحر نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" وكتب شعراء آخرون في الشعر الحر من أمثال بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور وفدوى طوقان، وأدونيس، وغيرهم الكثير فهؤلاء الشعراء وغيرهم ممن كتبوا في هذا الشعر فقد رأوا أن حركة الشعر لا بد أن تتطور حيث إنهم شعروا أن البيت الشعري يضيق ويشكل قيداً ويمنعهم من الحرية والحركة فيه وبخاصة وهم في هذا العصر المليء بالأزمات، لذا فإنهم قرروا الخروج من التقاليد القديمة بنظام التفعيلة وتوزيعها على أسطر الشعر والتعدد والتنوع في القوافي وطرق موضوعات جديدة لم تألفها القصيدة العربية من قبل.

يقول محمد لطفي اليوسفي "إن القصيدة الجديدة قد تمردت على الشكل القديم وخلقت بنيتها الخاصة" [1].

فأصبح لها شعريتها الخاصة، وقوانينها الخاصة وحداثتها الخاصة، وهذا التعدد في البُنى أسفر عنه ولادة نماذج شعرية جديدة لم تعهدها القصيدة العربية من قبل مثل:استدعاء الشخصيات التاريخية، وتوظيف الأسطورة، وأساليب التناص كما أفادت القصيدة الحديثة كذلك من فنون أخرى كالرسم والتصوير في مجال الصورة، وأفادت كذلك من عنصر الحكاية والسيرة والخبر، كذلك الاستفادة من توظيف الأمثال، والأغاني الشعبية، والموروث الديني، كل هذا الثراء جعل الشاعر الحديث يتمتع بحرية كافية في عملية إنتاج بنائه الشعري[2].

كل هذه التغيرات والتجديدات التي دخلت على القصيدة الجديدة كان لها دور كبير في تشكيل بنية متجددة ومغايرة عن بنية القصيدة القديمة.

---

(1) – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، ط3، 1996م، ص 145.

(2) – ينظر فيصل صالح القصيري بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، مرجع سابق ص 28، 29.

وقد أضافت هذه المدرسة إضافات مهمة تتمثل في:

- إضافة إمكانات جديدة متعددة في الهيكل والأسلوب والمضمون.

- إضافة تعبيرات جديدة تفردت بأداء فني تعددت أشكاله وتميزت وسائله.

- إضافة دلالات ورموز وصور وتركيبات وإيقاعات جديدة لم تألفها القصيدة القديمة من قبل.

- إضافة وحدات وزنيه جديدة تنصاع لقوة الأحاسيس الكامنة عند الشاعر لدى كتابة القصيدة فتطول وتقصر طبقاً لنوعية أفكاره.

- القصيدة المعاصرة في ليبيا:

وصل صدى الحركة الشعرية أو الأدبية التي عمت الوطن العربي إلى ليبيا التي كانت تعيش في عزلة ثقافية وأدبية وفكرية، فرضها عليها الاحتلال آنذاك الاحتلال الذي حرمها من الاتصال بالدول العربية المجاورة.

وبالرغم من هذا كله لم يمنع من ظهور مواهب تخلصت من قيد الاستعمار، وفتحت أبوابها ونوافذها لاستقبال الثقافة الجديدة الوافدة إليها من الوطن العربي وخارجه[1].

فقد مر الشعر في ليبيا بذات المراحل التي مر بها الشعر العربي وهذه المراحل هي:

- مرحلة البعث والإحياء:

الشعراء الليبيون آسوة بغيرهم من الشعراء العرب الذين عملوا على إحياء القصيدة الكلاسيكية فحذوا حذوهم في محاولة إعادة بعث القصيدة العربية،

---

(1) – ينظر نجم الدين الكيب، دراسات في أدب خليفة التليسي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1989، ص 74.

وقد تزعم هذه النزعة، أحمد الشارف، وأحمد رفيق المهدوي، وإبراهيم الأسطى عمر وهؤلاء يعتمدون نظام الأوزان الشعرية ووحدة النظم على غرار أمير الشعراء أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم[1] .

وقد اتسمت هذه المرحلة بالعودة إلى التراث الشعري القديم، والاستفادة من تجارب الشعراء القدماء في تجديد الصياغة، وبناء القصيدة بناءً متيناً، وفق الأساليب العربية العريقة التي تميزت بالإشراق والجزالة والمتانة[2].

على الرغم من أن هؤلاء الشعراء شقوا طريقهم بين رواسب التقليد التي حاكوها في بعض قصائدهم فقد التفتوا إلى عصرهم واستجابوا إليه بما استخدموه من رؤى جديدة، وفي الوقت نفسه ظلوا محافظين على طابع القصيدة من حيث الصياغة والأوزان والصور[3]، وهذا خير شاهد على ذلك يقول أحمد رفيق المهدوي وهو من الشعراء الذين تمسكوا بالتقاليد الموروثة للقصيدة العربية:

* وهانت عليّ النفس والنفس غاليةِ.	- سمحت بقلبي في هواك صبابـة
* تبيت لها كبدي من الوجود صاليةِ.	- لحبك ما بين الجوانح لوعـة
* ومالك عندي في الملاحة ثانيـةِ	- عشقتك لا أبغى سواك مليحـة
* لها بهجة يا نزهة العين زاهيـةِ [4]	- ووجهك ضوء الشمس عند طلوعها

---

[1] – ينظر الطاهر بن عريفه، التعريف بالأدب الليبي، لا ن، ط1 1997، ص4.

[2] – ينظر خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن– الدار العربية للكتاب، لا ط، لا ت، ص 48.

[3] – ينظر قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، ص1.

[4] – ينظر، رفيق شاعر الوطن، ص90.

إن الشاعر استخدم الصور التي تناولها الشعراء القدماء من قبل مثل: الهوى، صبابة، ولوعة، والجوانح، والوجد، إضافة إلى الالتزام بالقافية الموحدة على طريقة الشعراء القدامى.

- المرحلة الرومانسية:

هذه المرحلة كما هو معروف تمثل ثورة على الكلاسيكية فقد أسرف شعراؤها في التعبير عن الذات والغربة والكآبة، والشعراء في ليبيا لم يكونوا في معزل عن نظرائهم في الوطن العربي، فتناولوا ذات الموضوعات التي تناولها الشعراء العرب.

يقول قريرة زرقون:

إن الشعر الرومانسي في ليبيا لا يخرج في عمله عن الشعر الرومانسي في الأدب العربي، وبحكم ارتباط الأدب الليبي بمحيطه الأدبي العربي، فإننا لاحظنا بعض مظاهر التأثير الواضحة للأدب الرومانسي العربي فيه خصوصاً مع بعض أعلامه الكبار، منهم إيليا أبو ماضي، وخليل مطران، وجبران خليل جبران[1]، وأبو القاسم الشابي كان له الأثر الكبير في الشعر الليبي الرومانسي عند بعض الشعراء، حيث وجدوا في شعره ملاذاً للتعبير عن أحاسيسهم التي تشبعت بالأزمات، ومن الشعراء الذين تأثروا بشعر الشابي، علي صدقي عبد القادر، وعلي الرقيعي، حسن صالح وغيرهم[2].

(1) - ينظر، قريرة زرقون، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث بداياتها – اتجاهاتها – قضاياها أشكالها أعلامها، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج1، ،ط1، 2004،، ص 119- 120.

(2) - ينظر، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، مرجع سابق، ص 6.

- **مرحلة الشعر الحر:**

بدأت بواكير ظاهرة الشعر الحر في ليبيا مع بداية الخمسينيات[1]، حيث نجح عدد من الشعراء العرب الليبيين بعد منتصف الستينيات في الارتفاع بمستوى أدائهم الفني وبذلك تطورت حركة الشعر الحر في ليبيا وعرفت أصوات شعرية منها علي الفزاني ولطفي عبد اللطيف وعبد المجيد القمودي ومحمد الشلطامي وغيرهم[2].

وقد تأثرت حركة الشعر الحر في ليبيا بالعوامل نفسها التي أثرت في حركة الشعر الحر في الوطن العربي، وكذلك نمت متأثرة بفتوحات الرواد العرب الذين شقوا طريق التجديد وجذروا اتجاهاتها الفنية والموضوعية التي حددت لهذه الحركة ملامحها الخاصة التي تفردت بها.

وحاول الشعراء الليبيون أن يستفيدوا من طرق التعبير المختلفة، فاستخدموا معظم التقنيات الشعرية الحديثة التي وصلت إليهم من مصادر مختلفة، وخاصة تلك التي أصبحت رصيداً لحركة الشعر الحر، ومنجزاً من إنجازاتها، بفضل الجهود التي بذلها روّاد الحركة من شعراء المشرق العربي[3].

والشعر الحر في ليبيا في ثورته على الشعر التقليدي ليس خروجاً عن العروض الخليلي فقط، ولا عن القافية التقليدية بل هو محاولة شاملة لخلق كيان قصيدة جديدة من حيث الأسلوب والخيال والصورة الشعرية والإيقاع.

واحتذى شعراء الخمسينيات والستينيات طريق رواد القصيدة في المشرق العربي، ولبسوا أرديتهم وقلدوا أصواتهم، وعاشوا في عوالمهم وأخذ كل شاعر ليبي

---

(1) - ينظر عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا- دراسة في اتجاهاته وخصائصه، منشأة المعارف، لا ط، لا ت، ص 7.

(2) - ينظر قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، ص 16.

(3) - ينظر عوض محمد الصالح الشعر الحديث في ليبيا، دراسة في اتجاهاته وخصائصه، ص 450 – 451.

من شعراء الشعر الحر الصوت الشعري لشاعر عربي هو الأقرب إلى رؤيته الاجتماعية ومزاجه النفسي [1].

والمتتبع لحركة الشعر الحر في ليبيا في هذه المرحلة نلاحظ بسهولة ملامح عدد كبير من الشعراء العرب في الشعر الليبي من أمثال بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، ونزار قباني[2]، فهؤلاء الشعراء كان لهم فضل الريادة وتعميم التجربة في أنحاء الوطن العربي [3].

وبالإضافة إلى هذا فإن الشعراء الليبيين آسوة بغيرهم من الشعراء، خففوا من لغة المعجم القديم، والتفتوا إلى لغة المعجم المعاصر، فصارت بعض ألفاظهم تشكل محاور دلالية تتركز على أهم القضايا التي شغلت الإنسان، إضافة إلى شيوع الألفاظ والتعبيرات اليومية والدخيلة والمحدثة التي شكلت بدورها جانباً مهماً في تكوين لغة النص الشعري كذلك استفادتهم من الصور الحديث مثل: التوظيف الأسطوري والتراثي، والتشكيل الدرامي والقصصي، أما من الناحية الموسيقية فإنهم ركزوا على استخدام الصيغ الإيقاعية ذات التفعيلة الواحدة أو ما سمى بالأوزان الصافية، كما أنهم مزجوا بين الإيقاعات ذات الأوزان المختلفة، وتوسعوا في الاستعانة بالتضمين والتدوير، كما أنهم أوجدوا بدائل جديدة للقافية، وهذا شاهد للشاعر محمد الشلطامي بين كل ما قيل:

---

(1) - ينظر، إدريس المسماري، مقارنة لبعض إشكاليات القصيدة الحديثة في ليبيا، الفصول الأربعة، ع44، الكانون / ديسمبر 1990، ص 62.

(2) - عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، ص 119، نقل بتصرف.

(3) - المرجع نفسه، ص 67.

يقول الشلطامي:

ولا اسرق نار الآلهه

....

وقوله: عبثاً أن نتقي الموت وإنا ميتون

....

....

أخر للبعث في دنيا تموت [1]

وقوله:

قبل أن تسحر عينيه النجوم

مثل صوفى يدوخ[2].

الشاعر في قوليه: (ولا أسرق نار الألهة، وآخر للبعث في دنيا تموت) وظف بشكل ضمني أسطورتي الفنيق* وبروميثوس** فتوظيفه لطائر الفنيق يرمز به للتجديد والبعث وأما بروميثوس فعبر به عن المعاناة والألم والعذاب.

---

(1) - محمد الشلطامي ديوانه أناشيد عن الموت والحب والحرية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2. 1428- 1998، ص 17، 45، 60.

(2) - محمد الشلطامي، ديوانه، أنشودة الحزن العميق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1428-1998،، ص 46.

* - الفينيق: أن الصورة اليونانية لـ " فينيكس" الذي يعود كل خمسمائة سنة إلى الأماكن التي شهدت ظهوره ليبدأ من جديد من رماده الخاص وهذه الأسطورة استلهمت من طائر " بنو " الذي عرفته الديانة المصرية القديمة، إذا كان يعتقد أنه خلق نفسه بنفسه من النار، وهو يرمز به إلى بعث الإنسان وقيامه من جديد، ينظر إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، لا ط، لات، م1، ص 193، وينظر كذلك إيزابيل فرانكو، معجم الأساطير المصرية، تر ماهر حويجاتي، دار المستقبل العربي، ط1، 2001، ص 72.

** - بروميثيوس في أساطير اليونان العملاق الذي أنتفض في وجه " زيوس" وأنتزع النار المقدسة عن جبل الأوليمب، وأعطاها البشر كما علمهم حراثة الأرض والصناعة، وبناء السفن والقراءة والكتابة، وبذلك جعل حياتهم أرحب وأوفر سعادة، فاضطربت بذلك كله سلطة (زيوس) ومساعديه، فأستحق بذلك العمل غضب "زيوس" فحكم عليه بالصلب على قمة جبل، ينظر، عماد حاتم، أساطير اليونان، دار الشرق العربي، ط2، 1994، ص154.

أما في قوله (عبثاً أن تنفي الموت وإنا ميتون) فيه نوع من الاقتباس قام به الشاعر من القرآن الكريم وهو اقتباس من قوله تعالى: ﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾[1]

أما قوله: قبل أن تسحر عينيه النجوم مثل صوفى يدوخ[2] الشاعر في قوله هذا استخدم الفعل يدوخ، وهو معنى عامي، فهذه الكلمة تستخدم في الحياة اليومية، كما يلاحظ تنوع في القوافي، وتنوع في التفاعيل كما أن الشلطامي اهتم بموسيقا شعره وكان الوزن أحد العناصر البارزة في بنية القصيدة لديه فاستخدم تفعيلات البحور الصافية، كما وأنه لم يلغ القافية، أو يستغني عنها، بل ألزم نفسه بنوع من القوافي المتحررة فجاءت قصيدته متنوعة القوافي.

---

(1) - سورة الزمر، جزء من الآية: 29.

(2) - أنشودة الحزن العميق ص 46.

الفصل الأول:

البناء اللغوي ويشمل على المباحث التالية:

المبحث الأول: ألفاظ القصيدة.

المبحث الثاني: أساليب القصيدة.

المبحث الثالث: الدلالة الزمنية للقصيدة.

الفصل الأول: البناء اللغوي ويشمل على المباحث التالية:

القصيدة عالم رحب وواسع لكنه، شديد السرية والخفاء زاخر بالرؤى المتوهجة والتشكيلات الحيوية وهي كائن لغوي، تتجدد بتجدد دلالات ألفاظها وصورها ومعانيها، وهذه اللغة " كائن حي في أعماق الوجود الفني للشاعر تتجاوب معه في كل أنه من أناته وتذوب فيه حين يغلي، ويخفق قلبه حين يشتاق فتسري في عروقه فيخرجها شهداً كما تفعل النحلة في آخر عمليات امتصاصها للزهر بعد كد طويل مضن، ورهق يتصبب معه العرق، إنه يضغط في ثناياها كل ما تكتنز به نفسه من ثراء فكري وخصوبة عاطفية"[1].

وعن طريق اللغة يستطيع الشاعر أن يجسد رؤيته الإبداعية ومشاعره الحية النابضة والبعيدة عن المباشرة والسطحية فهي " كنز الشاعر وثروته في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة وفتحت له كنوزها الدفينة"[2].

من هذا المنطلق سندرس لغة القصيدة وتتبع طريقة تداعي المفردات والتراكيب لبيان ما خفى تحت السطح اللغوي ولتفهم النسق الداخلي، لذا اقتضت الطريقة المباحث التالية:

المبحث الأول: ألفاظ القصيدة.

المبحث الثاني: أساليب القصيدة.

المبحث الثالث: الدلالة الزمنية للقصيدة.

(1) – عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص 19.

(2) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول

ألفاظ القصيدة

الألفاظ هي المكون اللغوي للقصيدة، وتظهر في شكل أفعال وصفات وحروف، وارتباطها ببعضها بعضاً واتساقها يمنح القصيدة سمة معنوية خاصة وهي بالنسبة للشاعر "المادة الخام التي يستخدمها في إبراز تجربته، إذ بواسطتها يستطيع أن يرسم لوحاته الفنية، ويجعل منها لوحات ذات أبعاد مؤثرة في نفس المتلقي" [1].

وتبرز جودة الألفاظ في الأعمال الأدبية بدرجة تأثيرها على السامع، فإذا كانت الألفاظ متناسقة في نظم الشاعر أو في نثره، فإنها تحدث موسيقى شجية يطرب لها القارئ والسامع، وقد أشار النقاد منذ القدم إلى الوحدة في المعنى الذي يكونها تذواب الألفاظ؛ لأن الألفاظ لا قيمة لها إلا بعد أن تدخل موضوعاً من الموضوعات، وتؤدي معنى من المعاني، فإذا كانت الألفاظ غير متناسقة ووردت في جمل غير محكمة السبك، مهلهلة الكلمات فإن الألفاظ لا قيمة لها[2].

وهذا ما أشار إليه الجرجاني (471هـ) في قوله: الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له

---

(1) - فتحي رمضان القراضي، شاعرية الرقيعي في ضوء النقد الحديث، منشورات جامعة السابع من أبريل، لا ط، لا ت، ص 65.

(2) - ينظر محمد سعيد محمد، ابن شهيد الأندلسي، أديبا وناقداً، منشورات جامعة سبها، 1988، ص 180-181.

بصريح اللفظ، مما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر[1].

هذا يعني أن على الأديب أن يختار ألفاظه بعناية فائقة، وأن تكون مناسبة للسياق المختار له، وأن تكون سهلة موحية قريبة غير مهملة فالشعر بهذا عبارة عن تشكيل لغوي وأن المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظل عناصر غير شعرية تتشكل في أبنية لغوية خاصة، وأن هذه الأحاسيس والأفكار تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها، وأن اللغة في العمل الشعري ليست أداة تواصل فحسب بل هي أداة إبداع وخلق.

وفي هذه الحال تصبح مهمة القارئ أو الناقد أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذي ينقب ويقلب ويغوص في طبقات الأرض بحثاً عن كشف جديد سعياً للوصول إلى نتائج محددة تقوم على فرضيات مسبقة[2].

ووفق هذا المنطلق يمكننا أن ندرس الألفاظ عند الشلطامي من خلال المستويات النحوية والصرفية والدلالية والإيقاعية، بالإضافة إلى دراسة معجمه الشعري والكلمات الشائعة لديه.

أولاً: **المستوى النحوي**: يمثل النحو الأداة الفاعلة في كونه نظاماً من الأنظمة اللغوية[3]، ويعرف عند الجرجاني بالنظم وهو "تعلق الكلم بعضها ببعض"[4].

---

(1) - ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني القاهرة، ط3، 1413هـ، 1992م. ص 46.

(2) - ينظر فوزي عيسى، تحليل النص الشعري ،دار المعرفة الجامعية، لا ط، لا ت، ص 18.

(3) - ينظر الصادق إبراهيم البصير، البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، مرجع سابق ص 24.

(4) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 4.

ويوضح ذلك في قوله: ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها... فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه[1].

وإذا كان المغزى الكامن في النص يقوم على علاقة تضاد بين الدال والمدلول أو الذات والموضوع فإن هذه العلاقة تنعكس على طريقة بناء الجملة من حيث تقابل الجمل أو تضادها بين جملة اسمية وأخرى فعلية، ومن حيث الطول والقصر والتقديم والتأخير، كذلك فإن الأفعال تقوم بدور هام من حيث بناؤها ودلالتها على الزمن أو الحدث بما يصاحبه من تغير أو استمرارية فإذا كان النص يقوم على علاقة تضاد فإن هذا التضاد ينعكس على طريقة بناء الأفعال، وتضادها بين زمنين وينطبق الأمر نفسه على الضمائر فتفوق ضمير المتكلم على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوي للذات المتكلم وقد يعدل الشاعر عن ضمير المتكلم المفرد إلى الجمع في سياق التعبير عن ذاته فيكون لذلك مغزاه وقد يقع ضمير المتكلم فاعلاً أو يقع تحت تأثير الفعل أو في موضع المفعولية فيكون لذلك مغزاه أيضاً[2].

---

(1) - دلائل الأعجاز، ص 81، 82، 83.

(2) - ينظر فوزي عيسى، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص 19.

اعتمد الشلطامي في المستوى النحوي اعتماداً كلياً على الأفعال ويمكن تقسيمها على النحو التالي:

- الأفعال الماضية: وهي قليلة في نصوص الشلطامي إذا ما قورنت بالأفعال المضارعة، إذ بلغ إيراده للأفعال الماضية نحو (509) مرات وهذا فيه دلالة واضحة على أن الماضي يشكل جزءاً من الشاعر ومرتبط كذلك بحياته ويعد خزاناً لذكرياته.

ويقول الشلطامي في قصيدته: (حوار ذاتي) أطفأ سيكارته العشرين:

في فنجانه
وابتسم ومال
نحوي وقال هامساً
إن صح ما تزعمه الجرائد
الحقيره
فإن ما يفصلنا
عن موتنا يا صاحبي مسافة قصيره

....

قد نصبوا من أجلنا المشنقة الكبيره
وحاضرتنا كتُب القانون
واعتقلنا
يا صاحبي، ونحن في بداية المسيره
وحددوا إقامة الأشكال
والألوان

واغتصبوا الأشعار من قلوبنا الكسيره

وصادروا أحلامنا

وكسروا أقلامنا

وسحقونا فوق لون الخوذة الضريره [1]

وقوله كذلك من قصيدة (الليل في المدائن الكبيرة):

وكان قمر الربيع

مثلى أنا يبكي

وكانت

لافتات الضوء

والليل في مدائن الضجيج

والحجارة

تخبرنا بأننا أعدمنا[2]

وقوله من (قصيدة الإتهام):

أصدرت حكمك والمساء

مازال يعقبه الصباح، وأمنا الشمس الكبيره

حمراء تشرق رغم مخبرك الوضيع[3]

---

(1) – محمد الشلطامي، ديوانه قصائد عن شمس النهار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370و، 2002م، ص 25، 26.

(2) – محمد الشلطامي، ديوانه أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 29،30.

(3) – محمد الشلطامي، ديوانه تذاكر للجحيم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط3، 1428 هـ، 1998م، ص 9.

وكذا قوله من (قصيدة حوار):

أغلقوا الكوة أو سدوا الثقوب،

في جدار السجن بالخرقة أو حلّو أعقال

كل ليل همجي

كيف يخفون شعاع الشمس إن كان معي

حرضوا ضدك من لم يعرفك[1]

فالأفعال أصدرت- ما زال- أطفأ- ابتسم- حاصرتنا اعتقلنا –حددوا – اغتصبوا- صادروا- كسروا- سحقونا- نصبوا - أغلقوا- حرضوا- كان – كانت- فهذه الأفعال في مجملها تبعث في المتلقي أسىً وحزناً شدين يكشفان معاناة الشاعر وبالأحرى معاناة الإنسانية كافة، وتشوقها للخلاص والإنعتاق.

فلفظة (أصدر) مثلاً الواردة في السطر السابق تدل على المضي والانقطاع، فهو صدور من ظالم يقول صدر عليه حكم بكذا وكذا.

ثم أعقبه بفعل ناقص (مازال) الدال على الاستمرار، ثم ذكر المساء والصباح، مما يدل دلالة واضحة على أن الظلم يعقبه الفرح والإشراق والنور فبعد الضيق والظلام يأتي النور والحرية ومَثَّل ذلك بالشمس مستعملاً في ذلك الفعل تشرق لأن من دلالة الشمس الإشراق التجدد والحياة. .... إلخ.

أما أفعاله (حاصرتنا – اعتقلنا- وصادروا– اغتصبوا- أغلقوا سحقونا) ففيها دلالة واضحة على الضيق والحبس والمعاناة والظلم فالسحق مثلاً يأتي بمعنى الدق وقيل هو الدق بعد الدق[2] أي أن هذا العدو سحقهم سحقاً ولم يبق منهم أحداً.

---

(1) - المصدر السابق، ص53، 54.

(2) - ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 194.

وساهم الفعل الماضي الناقص (كان) في ترصين البناء الفني للقصيدة وتقوية روابطها.

إن الأفعال الماضية السابقة وغيرها مما لم يورد تعطي تلخيصاً سريعاً للواقع المليء بالجراح والحزن والمآسي والذهول وهذه الأفعال وغيرها كأنها تمهيدٌ لاستقبال أحداث تزلزل هذا السكون وتقتلع الجذور العفنة.

ولكن؟ سرعان ما يتلاشى الماضي، ليفسح المجال للحركة التي تنعكس على البناء اللغوي في فعل المضارع الملئ بالتحريض والدعوة إلى الثورة وهذه الأفعال المضارعة تراوحت بين اليأس وفقدان الأمل ثم العودة إلى هذا الأمل مرة أخرى ولقد بلغ عدد إيراد الشلطامي للأفعال المضارعة في نصوصه نحو (2525) مرة وهذا فيه دلالة على أن الشلطامي شاعر مفعم بالأمل والتفاؤل.

يقول الشاعر من (قصيدة عن الموت والحب والحرية):

ولنغن فالصباح ،
قادم يحمل في راياته الخضراء،
آلاف المواعيد
الجميله
قادم كي يستعيد العالم المقهور
أعياد الطفوله
وتجئ الشمس من أفاقها الحلوه
للدنيا النبيله

....

يجعل السلطان أن الكلمات
الخضر

لم تولد

ولن تفنى

على بوابة القصر الكبير[1]

ومنه قوله في (قصيدة مرثية):

عندما ينفخ رب البعث صوره

عندما تنسف ثوره

هذه الأصنام هذي الأمهات

يوم تستيقظ في الناس

البطوله

والرجوله

في بلادي

سوف نبكي كل إنسان يموت[2]

وكذا قوله من (قصيدة في انتظار جودو):

وأنا أنتظر الآن مجيء

الحافله

فجر الغضبه

....

فجرها ودعني أستريح[3]

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 60، 64، 65.

(2) - محمد الشلطامي ديوانه يوميات تجربة شخصية، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428هـ ،1998م ،ص122.

(3) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 15.

وكذا قوله:

عندما يحلم ثائر

تورق الأحجار في أقسى جبل[1]

فلو بحثنا عن دلالة الأفعال (تفني وينسف) الواردة في الأبيات السابقة لشعرنا برغبة الشاعر في توضيح المعنى وتعزيزه ففي قوله: (ولن تفني).

حيث عبر بلفظه "تفنى" بدل من "تموت" لأن الفناء أقوى في ترسيخ صورة الانتهاء واللاعودة، أما لفظة "ينسف" بدل من "يقلع" لأن النسف أقوى، فالإقلاع يعني نزوع الشيء من أصله، واستخدم كذلك لفظة "تورق" فيها دلالة على بعث الأمل في أقسى لحظات اليأس.

أما أفعال الأمر فقد جاءت قليلة فلقد بلغت نحو (116) مرة، وفي هذه الأفعال الآمرة نرى الشاعر آمراً ومحرضاً ودافعاً إلى الجهاد وتحرير الأرض فنجده يقول في قصيدة (أغنية عن الغضب):

قاوموا أعداءكم

وآرفضوا كل القرارات التي

تنعي لكم أنفسكم

وآزرعوا في كل نعش

بذرة أخرى لشمس لا تغيب [2]

وقوله من قصيدة (يوميات مسافر):

ارفعوا

يا أيها الركاب أيديكم جميعاً

---

(1) – محمد الشلطامي، ديوانه، أنشودة الحزن العميق، ص 33.

(2) – محمد الشلطامي، ديوانه، عاشق من سدوم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 13701هـ، 2002م، ص 8.

وآصمتوا

نحن مناضلون باسم الشعب والحريه [1]

وكذا قوله من (قصيدة كتابة عربية على متاريس طهران):

"عودوا إلى الأهل"

عودوا إلى الأهل

فالأرض أضيق من أن تضم إلى صدرها

الحقد والعنصريه

عودوا.. فأعداؤكم يستبيحونكم

في كلا الجبهتين[2]

فالأفعال (قاوموا- أرفضوا- أزرعوا- أصمتوا- عودوا) أفعالٌ تدل على التحريض والدعوة إلى تحرير الأرض، والعمل الجاد من أجل استردادها من الغاصبين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك أفعالاً ماضية دالة على المستقبل، وكذلك أفعالاً مضارعة دالة على المستقبل وهما قليلا الإيراد في نصوصه فمن الأفعال الماضية الدالة على المستقبل قوله في (قصيدة بيان):

مولاي إذا شئت

أقتلني

فحوارك لا يجدي والليل

إذا ما طال يعذبني[3]

---

(1) – محمد الشلطامي، ديوانه قصائد عن الفرح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370هـ، 2002م، ص 20.

(2) – المصدر نفسه، ص 8-9.

(3) ديوان قصائد عن شمس النهار، ص 21.

وقوله من (قصيدة عن الغضب):

وأنا أعلم أني

خائن ساعة ميلادي إذا لم أتغن [1]

وكذا قوله من (قصيدة السهروردي المقتول):

وإذا ما بدل الصمت حروف الشجره

وتسمت في سطور المعجم الميت سيف[2]

تدل الأفعال (إذا ما طال) و(إذا لم اتغن) و(إذا ما بدل) على دلالة الفعل الماضي على المستقبل، وهذا فيه دلالة على العلاقات الحضورية لدى الشاعر الغائبة لدى القارئ.

وتدل كذلك على عدم إنجاز الفعل لحظة التحدث والمرتبط بالمستقبل وهو عدم التحقق أيضاً.

وهذا النوع من الزمن عرفته يمني العيد بأنه " زمن لا تاريخي لأنه زمن بلا تغيير ولا سيرورة وهو زمن... ضد زمن أخر لا حضور له حتى الآن عنده"[3].

أما الأفعال المضارعة الدالة على المستقبل فلقد وردت في أقواله:

سأغني

روعة الأنشودة الحلوة لما

تستفز البندقية

وتقاتل[4]

---

[1] – ديوان، عاشق من سدوم، ص 6.

[2] – محمد الشلطامي، ديوانه، بطاقة معايدة إلى مدن النور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370هـ، 2002م، ص 25.

[3] – يمني العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديد، ط3، 1985؛ ص 239.

[4] – ديوانه، قصائد عن شمس النهار، ص14.

وقوله:

وسأزرع في قبري المجهول لأجلكما
ولأجل عيون الأطفال الأحلى
من قمر الصيف المبتهج الأضواء
مشاتل زيتون وقرنفل[1]

فالألفاظ الدالة على المستقبل تتمثل في قوله (سأغني- سأزرع) وفيها دلالة واضحة على عدم اليأس والتشاؤم وهي تنبي كذلك بالغد المرجو أمله وفيضه في التحول والتغيير.

حقيقة لعبت الأفعال بمختلف أنواعها (الماضية- المضارعة- والأمر) دوراً هاماً في تشكيل ألفاظ القصيدة الشلطامية من حيث بناؤها ودلالتها على الزمن أو الحدث بما يصاحبه من تغيير أو الاستمرار.

فتفوق الأفعال المضارعة الدالة على الحاضر على الأفعال الماضية والأمر يكشف عن رغبة الشلطامي عن بعث الحيوية النابضة والحركة المتجددة وهذا الانتقال بين هذه الأزمنة الثلاثة بينت براعته في تلوين الزمن وفي ربطه بالموجبات النفسية المختلفة التي تتدافع في نفسه.

أما الأفعال الدالة على المستقبل فهي قليلة جداً في نصوصه لأن الشاعر لا يلتفت إلى هذا المستقبل إلا توهماً وتخيلاً أو تأملاً وترجياً.

وإذا ما تركنا الأفعال واتجهنا نحو الأسماء في شعر الشلطامي نجدها هي الأخرى قد تنوعت إلى أسماء أعلام إلى جانب أسماء أخرى وهي بنوعيها تأخذ دوراً متألقاً من خلال التراكيب وليس من خلال الألفاظ المفردة.

---

(1) - محمد الشلطامي، ديوانه نص مسرحي من طرف واحد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370هـ - 2002م، ص39.

ومن هذه الأسماء قوله من (قصيدة أبو زيد):

سيدي الصوفي فلتدع

الإله

....

....

وأبو زيد الهلالي

عاد للسوق كريح عاصفة [1]

أما الأسماء الأخرى مثل أسماء الإشارة وأسماء الزمان والمكان والشرط والخبر وغيرها، ومن مثل هذه الأسماء نجده في قوله:

دمرت أحرفه كهف الزمان

وطواغيت الزمان

....

....

حينما أينع شوك القهر

في وجه الزمن[2]

وكذا قوله من(قصيدة إلى أصدقائي):

إني أذرع في هذي الأيام الرمس[3]

لأجس مع جيش الأنصار

---

[1] - محمد الشلطامي ديوانه، منشورات ضد السلطة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428هـ - 1998م ص 76-77.

[2] - ديوان، أنشودة الحزن العميق، ص 15- 22.

[3] - رمس، الرمس: القبر مستوياً مع وجه الأرض والتراب الذي نثر عليه، ينظر ابن منظور لسان العرب، ج5، ص 313.

مخاض الشمس[1]

إن إضافة الأسماء إلى غيرها من الإضافات الأخرى والتي تعد من أهم السمات الشعرية في شعر الشلطامي كما تعبر عما يلج في نفسه، وذلك من خلال مزاوجتها وتوحدها مع التراكيب الإضافية الأخرى، فضلاً عن أنها ساهمت في تماسك الألفاظ وبنائها، وربط بعضها ببعض وعانقت بدورها معاناة الشاعر وهمومه.

أما عن الضمائر في شعره فقد تنوعت ما بين ضمائر المتكلم بجميع أنواعه أضف إلى ذلك ضمائر المخاطب بجميع أنواعه، كذلك التثنية والجمع بنوعيه وكذلك ضمائر الغائب.

وكانت السيطرة لضمائر المتكلم بجميع أنواعه، حيث بلغ عدد إيراده لها نحو (561) مرة، فالشاعر فيها دائماً ينطلق من ذاته المنفردة وذاته المجتمعة ليخاطب الآخر مفرداً أو جماعة، وهو في كل الأحوال يأسره الراهن ولا يهتم بغير الواقع، فهو دائم يخاطب الأنا الذات والأنا المجتمعة.

أما ضمائر المخاطب فلقد بلغ إيرادها نحو (273) مرة وهذه الضمائر المسندة إلى الذات تجسد أحوالها وتعبر عن استجابة الحالة الشعورية للمواقف.

وهذه الذات قد تنفصل ظاهرياً لتمثل في صورة المخاطب في الأفعال كما في قوله:

يا من
صرت من راعي غنم
قد صرت ملك

....

....

---

(1) - ديوان منشورات ضد السلطة، ص 49.

وتحدثت إلى الناس على غير سبيل

الملكيين بشعر

عندما كنت تجيد العزف موسيقى

وشعر[1].

وصورة المخاطب تمثلت في الأفعال (صرت- تحدثت- كنت) وكذلك تمثلت هذه الذات المنفصلة في الأسماء في قوله:

ثم لم تحفل بتقليد الفروسية في عصرك، ولكنك

في غمرة أمجادك

قد صرت ملك[2]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن شعر الشلطامي شهد حضوراً كثيفاً لضمائر الجمع أو الفاعلين فتوزعت ما بين ضمائر منفصلة (نحن) وضمائر متصلة (نا) وهي - الأكثرية - منها على سبيل المثال لا الحصر.

قوله:

نحن لا نحمل في أعماقنا

غير الكفن[3]

وقوله:

فإن ما يفصلنا

عن موتنا الأكيد صار خطوة قصيره

....

---

(1) - ديوانه، نص مسرحي من طرف واحد، ص 23.

(2) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 14.

....

قد نصبوا من أجلنا المشنقة الكبيره

وحاصرتنا قبعات الحقد

....

....

ألم تكن يا صاحبي مأساتنا

مريره[1]

سأكتب يا حبيبتنا الكبيره

فيك أشعاري [2]

وكذا قوله:

يختضُّ في صدورنا وغيمه شجن

يمطر في عظامنا الرماد والمهانه[3]

إن هذا التنوع في الضمائر المختلفة في نصوص الشلطامي يمكن أن يمثل "سبيكة شعرية واحدة، تتباين فيها نقوش التعبير الفني وجمالياته" [4].

وعبرت الضمائر في أشعاره عن موقف واحد وعن استجابة ثابتة للّهُمّ الإنساني عبوراً إلى الهم الوطني.

وتنوعت الحروف عنده أيضاً ما بين العطف والجر والجزم والشرط والاستفهام حيث كان لها نصيب لا بأس به في نصوصه للدلالة على أزمة

---

(1) - ديوان، قصائد عن شمس النهار، ص 28- 29.

(2) - يوميات تجربة شخصية، ص62.

(3) - محمد الشلطامي ديوانه تذاكر للجحيم ،ص 35.

(4) - مصطفى عبد الغني، بنية الشعر عند فاروق شوشه، مجلة فصول القاهرة، م6، ع1، 1990، ص 207.

الشاعر، وإخفاقه في الوصول إلى حل هذه القضية الوطنية، وكل حرف من هذه الحروف الواردة في نصوصه أدت معنى معيناً فربطت المعنى بما قبله، وهذه أمثلة على ذلك:

يا بنغازي غطينا فإن الليل

قر[1]

فحرف النداء (الياء) أفاد التخصيص أي تخصيص النداء لمدينة (بنغازي) دون غيرها وفيه كذلك دلالة على أن قضية بنغازي هي قضية الشاعر والعروبة.

أما قوله:

لن استجدي العفو المخجل من أجلكما[2]

وأما حرف (لن) أفاد معنى النفي نفي العفو الذي فيه مذلة وردوخ.

وقوله:

وأعلم أن لا شجر لديكم

أعلم أن لا ماء لديكم[3]

في حين (أن) هنا أفادت معنى التأكيد أي تأكيد انعدام توفر وسائل العيش.

وقوله:

فالموتى بخير

الموت تحكمه النعوش، وكلُّ حيٍّ

مات ساعة قال للموتى (نعمْ)

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 20.

(2) - ديوان، نص مسرحي من طرف واحد، ص37.

(3) - المصدر نفسه، ص 40.

ليصير نعشاً جامداً

ومحدد الأبعاد من لحم ودمْ [1]

و (نعم) هنا أفادت معنى الجواب.

وقوله:

أتشرف شمس الربيع الحزينه

فتوقظ أحلامنا الميتات؟ [2]

(الهمزة) هنا تفيد معنى الاستفهام.

أما قوله:

سوف تحبل في خوذة الحرس الفاجر الآن فكره[3]

(فسوف) هنا تفيد معنى الاستقبال استقبال الفكرة.

وقوله:

لم تعد الريح تلفحه

كان مستيقظاً. ..

ومهيباً [4]

و(لم) أفادت معنى النفي نفى لفح الرياح بسبب الاستيقاظ والهيبة.

وقوله:

فأحمله قرية

ثم يكبر

وأحمله وطناً

---

(1) - ديوان عاشق من سدوم، ص 41.

(2) - ديوان، أنشودة الحزن العميق، ص 9.

(3) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 87.

(4) - ديوان، عاشق من سدوم، ص 28.

ثم يكبر [1]

و(ثم) هنا أفادت معنى العطف عطف القرية على الوطن.

ومنه قوله:

من يعلم أنّا
لا نتكلم إلا بالكلمات
الحرة[2]

الحرف هنا هو أداة الاستثناء (إلا) وهي إفادة معنى الاستثناء أي استثناء كلمات من بين الكلمات وهي ليست أي كلمات أنها كلمات حرة ولا ينطق بها إلا الأحرار.

وكذا قوله:

يا قلب لولا الحزن
لم نأت إلى الدنيا
ولم تشعر النفس الكئيبة
بهجة الأشياء [3]

(لولا) ها حرف شرط غير جازمة إفادة معنى الشرطية فلولا الحزن ما جاءت البهجة والسرور.

من هنا يمكننا القول إن الشلطامي اعتمد في تشكيل صوره على الأفعال بمختلف أنواعها، وقد تميزت بخصائص معينة، أضف إلى ذلك بعض الأسماء والضمائر والحروف، فاستطاع بواسطة هذه الوسائل اللغوية أن يخلق صوراً عدة واستطاع من خلالها نقل تجاربه وأحاسيسه ومضامين فكره.

---

[1] - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 78.

[2] - ديوان، منشورات ضد السلطة، ص 46.

[3] - ديوان، عاشق من سدوم، ص 43.

وهناك ملحوظة لابد من استدراكها وهي ارتكاز نصوص الشلطامي في هذا المستوى على ثنائية "التضاد".

حيث وجد هذا التضاد بين الجمل الاسمية والفعلية، وكذلك تضاد بين ضمائر الحضور والغياب وتضاد آخر بين الأفعال المثبتة والمنفية.

ثانياً: المستوى الصرفي: يهتم هذا المستوى بدراسة الكلمة من حيث "الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي الكلمة صورتها وشكلها ويجعل لها جرسا ووزنا معينا يسمى البناء أو الوزن الصرفي"[1].

ودرس اللغويون في النظام الصرفي ما يعرف بالدلالة الصرفية، ويقصد بها تلك الدلالة المستنبطة من مبنى الكلمة وهي المعاني المستفادة من الأوزان والصيغ الصرفية المجردة ويطلق عليها الوظائف الصرفية، والتي تقوم على ما تؤديه الأوزان الصرفية وأبنية الكلمات من معانٍ[2].

وطبيعة هذه الدلالة أنها تجريدية فهي تدل على وظائف ومعانٍ عامة خارج السياق، فالأسماء تدل دلالة صرفية عامة على المسمى، فالتسمية هي الوظيفة الصرفية للاسم، ويدخل ضمن الأسماء المصدر، واسم المصدر واسم المرة واسم الهيئة، والدلالة الصرفية للصفات هي الدلالة على موصوف بالحدث، ودلالة أسماء الإشارة وضمائر المتكلم والخطاب، هي الدلالة على الحضور وأسماء الموصول وضمائر الغائب دلالتها الصرفية على الغياب، أما الظروف فدلالتها الصرفية على الظرفية الزمانية أو المكانية، ويدل الفعل بصفة عامة على الحدث

---

(1) – محمد مبارك فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر بيروت، ط6،1975، ص112.

(2) – ينظر إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5،1984، ،ص47.

والزمن مع الاختلاف في نص الحدث بين الماضي والمضارع والأمر[1]، ويضاف إلى ذلك دلالات ومعاني الأبنية، مثل صيغة (استفعل) التي تدل على الطلب، وصيغة (أفعل) الدالة على الصيرورة وصيغة (انفعل) الدالة على المطاوعة وغير ذلك من دلالات الأبنية الصرفية، وقد ذكر كثير من اللغويين المتقدمين هذه المعاني التي للأبنية، وتحدثوا عن دلالاتها[2].

كما تحدثوا عن دلالات المشتقات؛ فذكروا أن اسم الفاعل يؤتى به للدلالة على من قام بالحدث على وجه الحدوث لا الثبوت، واسم المفعول يؤتي به للدلالة على من وقع عليه الحدث على وجه الحدوث لا الثبوت، وصيغ المبالغة يؤتى بها للدلالة على المبالغة في معنى الحدث، والصفة المشبهة يؤتى بها للدلالة على ثبوت صفة لأصحابها ثبوتاً عاماً، واسم التفضيل يؤتى به للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة واحدة وزاد أحدهما على الآخر فيها، وكذلك أوزان جموع التكسير التي بعضها يؤتي به للدلالة على الكثرة، وبعضها للدلالة على القلة[3].

أورد الشلطامي في نصوصه العديد من الصيغ والاشتقاقات الصرفية وعدل عن بعضها، وأدت الدور التي وضعت له، ومتوائمة مع أحواله النفسية والشعورية.

---

(1) - ينظر، حلمي خليل الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، لا ط، لا ت،ص57-58.

(2) - ينظر، سيبويه، الكتاب تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط1، لا ت، ج4، ص 14.

(3) - ينظر، صالح سليم، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، منشورات جامعة سبها، لا ط،، 1988، ص 157، 158.

تنوعت أحوال اسم الفاعل عند الشلطامي، وجاءت بأشياء مختلفة، ومن هذه الصيغ صيغة (اسم الفاعل) "وهو اسم يصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على مَنْ قام بالفعل، ويصاغ من الاسم الثلاثي على وزن فاعل"[1].

يقول الشلطامي:

كيف لا يكسر هذا الكاتب المثقل

بالهم

قيوده

ويموت[2]

فاسم الفاعل الوارد في هذا البيت هو (الكاتب) وقد أورده للدلالة على من قام أو يقوم بالحدث، وهو كسر، الهم والقيود.

كما صاغ من هذا الاسم الأعداد بمختلف أنواعها، لتصف ما قبلها ودلت كذلك على الترتيب، فجاءت مذكرة مع المذكر، ومؤنثة مع المؤنث، لتوائم حالته النفسية.

يقول الشلطامي:

عقرب الساعة في مينائه المائل نحو التاسعة[3]

جاءت صيغة اسم الفاعل (التاسعة) موافقة مع المعدود (الساعة) وكلاهما جاء مؤنثاً.

وقوله:

إنني أطلب من حضرة قاضينا،

---

[1] - إيمان بقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، 2003، ص 230.

[2] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 62.

[3] -. ديوان، تذاكر للجحيم،ص94،

ومن هيئة هذى المحكمه

أن ينادي الحاجب الآن على المتهم السابع[1]

فاسم الفاعل (السابع) جاء مذكراً مع (المتهم)

وهذا الحال انطبق مع الأعداد الأخرى المركبة منها والمعطوفة.

يقول الشاعر: أسرتك الثامنة عشر[2]

وقوله: عامه الواحد والسبعون

وقوله: أطفأ سيكارته العشرين[3]

أما فيما يتعلق بلفظ المائة والألف والمليون والمليار وغيرهما فإنه أبقاها بلفظ واحد مع المذكر والمؤنث وهو بذلك ألزم نفسه اتباع القاعدة الصرفية التي تتحدث على ذلك فنجده يقول:

ثم ظلوا

برهة خلف المنصات يشمون هواء القاعة الراكد

من ألفي سنه

....

....

وقوله:

وصام

مرة ستين يوما[4]

---

(1) -. ديوان نص مسرحي من طرف واحدص25.

(2) - المصدر نفسه،ص13.

(3) - ديوان قصائد عن شمس النهار، ص19-25.

(4) - ديوان نص مسرحي من طرف واحد،ص8-14.

وقوله:

الفرح المستنير بمجد ألوف المجرات[1]

وكذا قوله:

وكانت في هواك تذوب آلاف،

من الصور[2]

وقصد الشلطامي في نصوصه إلى اشتقاق صيغ المبالغة من هذا الاسم (اسم الفاعل) فنجده لجأ إلى صيغة(فعال) أو (مفعال) أو (فعول) أو (فعيل) أو(فعل).

وأتى بهذه الصيغ للدلالة على المبالغة في معنى الحدث.

يقول الشاعر:

فالمحال... مجال[3]

فلفظة (محال) على صيغة(فعال)

وقوله:

في ظلام العالم المخمور في شمس

الحقول[4]

فلفظة (حقول) جاءت على صيغة (فعول)

وفي قوله:

أمة الفقر التي تندك بالفقر،

على الفقر

---

(1) – ديوان،عاشق من سدوم،ص29.

(2) – ديوان، يوميات تجربة شخصية،ص81.

(3) – ديوان عاشق من سدوم،ص21.

(4) – ديوان منشورات ضد السلطة،ص69.

تثور[1]

فلفظة (تثور) جاءت على صيغة (فعول) للدلالة على الثورة والتحريض

وقوله: عتقت سيوف التافهين عبيدا[2]

لفظة أو كلمة (عبيدا) جاءت على صيغة (فعيل)

كما جاءت صيغة اسم المفعول التي آثرها الشاعر للدلالة على من وقع عليه الفعل وذلك من خلال قوله:

في ظل الشجر

شجر التين الذي يجلبه الآن إلى القاعة

مغلولا. .. ومتهوما بتزوير البشر[3]

فاسم المفعول في هذا البيت (مغلول) و (متهوم) جاءا في هذين البيتين للدلالة على من وقع عليه الفعل أو الحدث.

ولجأ كذلك إلى صيغة التفضيل وذلك للمفاضلة بين شيئين منه قوله على سبيل المثال لا الحصر:

المتهم الثاني،

دمدم القاضي الذي يغرق في كرسيه الهزاز

استدعوا لنا المتهم الثاني

(بوذا) صرخ الحاجب كالملدوغ كان الحاجب

المستاءُ تعباناً ونعساناً وصاح

(بوذا)

....

---

[1] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص63.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة 76.

[3] - نص مسرحي من طرف واحد، ص15.

تخجل المحكمة العليا بأن تنظر في أمر سليل

أعرف الناس، وابن

حاكم من عليه الناس عظيم

والذي قضى شبابا

زاهر الأيام في ظل أبيه الحكم الأعلى

ولكن

آوه ما أتعس أن ينحرف الأبناء

عن آبائهم

....

....

كي يرافق

أحقر الناس من الشذاذ والدهماء... حتى

أدمن الترحال والحزن..[1]

فالمفاضلة هنا جاءت بين (أعرق وأحقر) وكلاهما جاءا بصيغة اسم التفضيل (أفعل) فالتفضيل الأول زاد في الحسب والأصل، ولكنه يلقى انحرافه، فصار مذموما لنوع سيئ من الناس.

ومنه قوله كذلك:

يا طفلي

كم أحببتكما لكني

أحببت الحرية أكثر[2]

---

(1) - نص مسرحي من طرف واحد، ص13،14.

(2) - المصدر نفسه، ص38.

فالمفاضلة هنا بين طفليه والحرية، فنجده اختار الحرية أو فضل الحرية على أبنيه (وأكثر) على صيغة (أفعل) اسم تفضيل، ومن الوسائل الصرفية الواردة عنده صيغة (التصغير) ولعل السبب في لجوئه إليها هو التقليل من قيمة الشيء وقد ورد عنده مرة واحدة وذلك في قوله من قصيدة (قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة):

فالحزن المبارك
ما يزال يقود عيني الكليلة[1]
في شوارع هذه المدن التي طليت
نوافذها بلون الموت والعبث المحدَّق
عبر كل شجيرة تنمو
لتذبل دون غاية[2]

وردت لفظة(شجيرة) مصغرة، وهي تصغير للتقليل من قيمتها، حيث لا فائدة ولا منفعة مرجوة منها.

ولكن هذا التصغير في الحقيقة هو تصغير أو تقليل من القرارات التي يصدرها الحاكم وغيرهم إلا أن هذه القرارات لا تجدي شيئا نافعا بعد إغارة العدو واحتلالهم للأرض والوطن.

فالمستوى الصرفي ركيزة أساسية في التحليل اللغوي عامة والتحليل الدلالي لا يستغني عن الصرف في إجراءاته التحليلية، فالدلالة الصرفية دراسة لبناء الكلمة التي تعد جزءاً من التركيب الذي يعد جزءاً من النص.

ثالثاً: المستوى الصوتي:

---

(1) - الكليلة: تعني ضعف البصر أو اللسان، ينظر، المعجم الوسيط، ج2، ص 796.

(2) - ديوان عاشق من سدوم ص43.

إن الموسيقى في الشعر لم تتولد عن الوزن فقط، بل تبحث عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى، لأنها تتداخل مع بعضها البعض، لتكون لنا مزيجا صوتياً يسهم مع المقومات الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل، ويكسب مواضعها في أنظمة لغوية، تحقق بنية القصيدة[1].

يقوم المستوى الصوتي بتحليل الأصوات ومواقع النبر، وأنماط التنغيم ويحدد التراكيب المقطعية والظواهر التي يحدها التعاقب من تماثل وتخالف وتجانس ويدرس كذلك الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية وما تحدثه خصائصها من آثار[2] تسترعي الآذان بألفاظها كما تسترعي القلوب والعقول بمعانيه والمستوى الصوتي هو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد وهو العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر[3] يزيد من موسيقاه، لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة

(1)- ينظر مصطفى السعدني البناء اللفظي في لزوميات المعري دراسة تحليلية بلاغية، منشأة المعارف بالإسكندرية، لا ط، لا ت ص95

(2) -.ينظر بدراوي زهران، نماذج من الانسجام الصوتي، مجلة مجمع اللغة العربية مصر،ع52،ص100.

(3) - ينظر إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، لا ن، ط5،1981م،ص45.

الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدمة الفنية،[1] وترتبط الأصوات في النص الشعري بالمواقف الشعورية التي تعتلي الشاعر[2].

وظف محمد الشلطامي في ثنايا نصوصه بعض الأصوات التي ارتبطت ارتباطا كبيرا بقصائده وصورها الفنية فهو يمتلك طاقات لغوية هائلة تميز بها إحساسه الموسيقي وهذا الحس ساعده على معرفة أو إدراك الصوت، ومن ثَمَّ ضبطه وحشره في مادة لغوية تحفز فيه القوة الإيحائية فقصائده جاءت زاخرة بموسيقى شعرية متنوعة تقوم على تجانس الأصوات وتجاوزاتها وانتماءاتها وتلاعب بالوحدات الإيقاعية الداخلية و الخارجية تلاعبا باهراً ومن ذلك قوله من قصيدة (عاشق من سدوم):

وتعبق في الجو
رائحة العشب والطين والطَّلِّ،
هذا الصباحُ أتاك ليُلقى
وراءَ حجابِ السحاب المخضب
نظرته المطمئِنَة
فالأرضُ تستيقظُ الآن
تنفضُ عن وجهها الرَّائعِ القسماتِ
النُّعاسَ،
وتطِفئَ عبر مسارب هذي المجرة
كلّ فوانيسها المتراقصة الضوء،
تستيقظ الآن..

(1) - ينظر موسيقى الشعر، ص 45.

(2) - ينظر حسن العرفي،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق 2001، لا ط،، لا ت، ص37.

تستقيظ الآن
في الطِّين،
والعشب والطَّلّ
يُلقي الصَّباحُ الوديعُ
على وجهها الرائعِ القسماتِ النّظرْ
تُحدثني الغابة الآن
أنَّ السّكونَ
ضجيج تَرنَّم باللغة المستحلية
حين يترجمها الحزنُ
فالحزنُ أذنّ لبعض النّفوس التي خِبرت
ما تقول الحجارة في صمتها الأبدي
وغنَّت
لأجل المقابر والأرز والبحر،
والسنديان الذي مدّ نحو المجرّة أُغصانة، كي
يوجّد بيني
وبين الفراشات والشمس والموت والعشق
والضوء والظلمة المستريحة تحت قناديلها
السُود
أشعر أن الذي ليس يقبله العقلُ،
أصبح في لغة الحزن أصدق من شكل ،
وجهي الذي صار يُفزعني في زجاج المرايات
حتى أنكسَرْ
فأشعر أنِّي

أنا الشمس والبحرُ،
والبشر المستمدّون قوّتهم
من بهاء الجمال
ومن عبق الطين والعشب والطّلّ
حتى إذا أكدت أغمض عينيَّ
ينزفُ شريانُ ذاكرتي في الظلامِ
لكي أتعقَّب[1]
في ظمإي المستمرِّ
مياه الينابيع في كل شيء جميل
لأشربها دفعة. .. دفعة. .. ثم أهلكُ
في محنة الشُّربِ والظَّمأ المستمرَّين عبر الينابيع
أشعر في لحظة الشوق
أني ارتويت بكل الصَور
أنا عاشق من بقايا جديس وأرمِ
ومن قبل طوفان نوحْ
يُخبئني الموت عبر القبور
لأعبث في كل عام
كما تعبث البذرة المستكنة
تحت التراب
وأطبعُ فوق جبينك – أيتها الشمس-
قبلتي السرمدية[2]

---

[1] - ديوان عاشق من سدوم، ص 11، 12، 13.
[2] - المصدر نفسه، ص 13، 14، 15.

فالقافية في هذه القصيدة جاءت متنوعة، فالشاعر لم يلتزم فيها بحرف روي موحد، والشلطامي من الشعراء الذين يحلو لهم الشعر غير المقفى، اعتمد الشاعر على العديد من الحروف في حشو القصيدة منها السين، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء.

حيث بلغ تكرار الصوت السين نحو (26) مرة وذلك في الكلمات (تسقط – القسمات- مسارب- النّعاس- السحاب- فوانيسها- تستيقظ- تستيقظ- القسمات – السكون – المستحيلة- النفوس- السنديان، الشمس- المستريحة – السود ليس- نكسر الشمس- المستمدون – المستمرين – جديس- المستكنة- الشمس- السرمدية).

أما صوت الشين فقد بلغ عدد تكراره نحو (18) مرة وذلك في الكلمات (العشب–الفراشات–الشمس–العشق–أشعر–شكل–فأشعر- الشمس- البشر- العشب- شريان- شيء- لأشربها – الشرب- أشعر –عاشق- الشمس). .أما الصاد فلقد بلغ تكرارها نحو (7) مرات وذلك في الكلمات التالية (الصباح – المتراقصة- الصباح – أصبح- أصدق- صار- الصور).

والضاد بلغ عدد تكرارها له نحو(6) مرات

(المخضب- تنفض-الأرض- لبعض- الضوء- أغمض).

وبلغ تكراره لصوت الطاء نحو(10) مرات.

(الطين- الطل- المطمئنة-تطفئ- الطين- الطل- الطين- الطل- الطوفان- أطبع)

وأما حرف الظاء فبلغ تكراره له نحو (9) مرات

(تستيقظ- تستيقظ- تستيقظ - النظر- الظلمة- الظلام – ظماي- الظمأ- لحظة).

في القصيدة السابقة قارب الشاعر بين المشابهات الصوتية والبصرية والسمعية لحرفي السين والشين مقاربه واضحة، فالمشابهة بين السين والشين بصرية وصوتية وسمعية، وذلك لتقارب المخارج، وتماثل السمات الصوتية، فالسين صوت إحتكاكي لثوي غير مجهور.

أما (الشين) احتكاكي لثوي غاري غير مجهور، والمشابه السمعي لحرف السين هو صوت الصاد؛ لأن مخرجي الحرفين متقاربان فـ(الضاد) هي النسخة المفخمة من السين وهو حرف احتكاكي لثوي مضخم غير مجهور.

وحرف (الظاء) في السمعي يشبه (الضاد) وحرف (الطاء) في البصري تشبه (الظاء) ويجمع بين (الصاد) و(الضاد) و(الظاء) سمة صوتية واحدة هي الإطباق أو التفخيم.

لهذا نجد الشلطامي قارب هذه الأصوات المتشابهة سمعيا وبصريا وعملت مع بقية الحروف الأخرى على إبراز حالته الشعورية، كما تشكلت هذه الحروف مع بعضها البعض فشكلت بذلك إيقاعا نغميا أحدث أثراً موسيقيا سُرت به الآذان عند سماعها وأعطت بذلك القصيدة تكاملها الفني.

حقيقة كان توزيعه هذا لهذه الحروف وغيرها أشبه "بتوزيع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته"[(1)]

---

(1) – موسيقى الشعر، ص41.

ومن استخدامه وبراعته وتفننه في توظيف الأصوات وجود بعض الأصوات المردوفة بصوت آخر كصوت المد (آ) الأمر الذي يضخم الشعور بالمرارة والحزن والألم وهي في مجملها مشاعر تخيم على أقواله:

بعيدا بعيداً أتوارى القطار
أود لو أذوب في بيارق الضياء
تركة الأحقاد في جنبي نار[1]
بعيدا بلا موعد

وقوله:

وقلبي

معبد ينهار في ليل الحرائق[2]

وقوله:

لا تطلب النار من البحر ولا
تستمطر الصخره[3]

وقوله:

وكيف تكون البلابل في وطني جارحه
وكيف أغني
ووجهك صادره الجند الليلة البارحه[4]

---

(1) - ديوان، منشورات ضد السلطة، ص10، 54، 66.

(2) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 17.

(3) - المصدر السابق، 32.

(4) - قصائد عن شمس النهار، ص7.

وهذا الترادف يتضح لنا بوضوح من خلال كلماته (ينهار- النار- بيارق- القطار- جارحة- البارحة) وهو ترادف بين صوتي (الراء) و(آ)

وبهما تتغنى القصيدة موسيقيا واستخدم كذلك صوت الباء المسبوقة بحرف الألف لتعبر عن آلامه وحزنه. فنجده يقول في قصيدته (أبيات صغيرة):

قلبي يقول بأن في مدن الضباب،
والثلج والدم والخطيئة والسراب،
التافهون هناك والكثل القميئة والذباب
سقطوا وإنك في رتاج[1] السجن أغنية المآب[2]
يافا وبين عيوننا والشمس يُغلف ألف باب[3]

يفهم مما فات "أن الصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته"[4].

ويستمر الشاعر في إبداعه وتفننه وتوزيعه لحروفه كما في قوله:

لا تسقطي فوق زجاج
الليل لا تستشهدي
إلا لأجل الشمس
لم يحفروا قبري ولكني،
أنا حفرته
لم يكتبوا موتي ولكني

---

(1) - الرتاج: تعني الباب العظيم، أو الباب المغلق، ينظر لسان العرب، ج5، ص 130.

(2) - المآب: الشهر الحادي عشر من الشهور (السريانية) يقابله أغسطس من الشهور الرومية (الميلادية)،ينظر المعجم الوسيط، ص 1.

(3) - أنشودة الحزن العميق، ص52،53.

(4) - محمد صالح الضالع الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،لا ط، لا ت، ص30.

أنا كتبته[1]

حيث نلاحظ في هذه الأسطر تداخلاً للأصوات فقد وردت النون (3) مرات والهاء (2) مرتان والياء (4) مرات والألف (5) مرات والفاء (3) مرات والجيم (2) مرتان والتاء (8) مرات والهاء (2) مرتان والشين (2) مرتان والراء (3) مرات والسين (3) مرات والقاف (3) مرات والواو (5) مرات واللام (4) مرات.

إن التداخل في هذه الأصوات ساهم وبشكل مكثف في التشكيل النفسي للشاعر الذي بدوره عمق الإحساس في المتلقي، إن أصوات المد تشيع في النصوص الشلطامية بشكل مكثف، وقد بلغ إيراده لها بنسبة 99٪، وهذه الحروف تتمثل في (اللام والنون والميم والواو والياء والراء) وترديده لهذه الأصوات أكسب شعره " لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه"[2] أضف إلى ذلك زادت "موسيقى الشطر حسنا وجودة"[3].

وفي بعض الأحيان يكون التكرار تكراراً نغميا، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا، أضف إلى ذلك تكرار بعض الأصوات في بعض الأسطر ومن ذلك قوله:

على لجة الصمت روحاً وجسماً

فشكراً لمن مزجونا تراباً.. ولحماً[4]

---

(1) – أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص40.

(2) – موسيقى الشعر، ص 41.

(3) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – ديوان، قصائد عن شمس النهار، ص 6.

فنحس أن كلمتي (روحاً) و(تراباً) إنما هما تكراران نغميان لكلمتي (جسماً) و(لحماً). وقد أشاد ابن رشيق (ت 363) بالتكرار الصوتي المحض للأصوات دون المعاني فقال: "وللتكرار مواضع تحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني، دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه" [1] ومن التكرارات الواردة في أشعار الشلطامي تكرار الوزن الصرفي في السطر، وهذا بدوره أحداث إيقاعا صوتيا شارك في موسيقية الشعر ومنه قوله:

كلاما كان قبل اليوم
موزونا
ومغزولا
وأمسى السيف مفلولاً
وأصبح كل من في الأرض مصلوبا
ومقتولاً[2]

فجاءت الأصوات المتكررة في (موزونا- مغزولا- مفلولا- مصلوبا- مقتولا)

جاءت بصيغة اسم المفعول وهذا بدوره " زاد من موسيقية الإيقاع، وكثف من وجهي الصورة في وحدة لفظية"[3] إضافة إلى ذلك التماثل النغمي المنبعث من

---

(1) - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1401 هـ، 1981م، ج2، ص73،74.

(2) - ديوان يوميات تجربة شخصية،ص72.

(3) - الأسلوبية الصوتية، مرجع سابق، ص35.

التنوين الظاهر "الذي يسمح بنوع من الترجيع النغمي، الأمر الذي أكسب الإيقاع جرسا خاصا ونغمات إضافية[1].

كما أن للنحو دور بارز في رسم الصورة الشعرية وإبراز إيقاعها ولون أدائها وتعبيرها، وهو يتحقق بعدة وسائل منها على سبيل المثال تكرار نفس الحروف سواء أكانت جراً أو نفياً أو جزماً أو غيرها.

ومنه قوله:

ولتبدأ القصيدة
بأن تقول لا أحب لا أكره
لا أرى[2]

وقوله:

والمخبر في هذا الزمان
خادم الرب وأنت في
قبضتنا[3]

نلاحظ أن الشاعر كرر حرف (لا) ثلاث مرات، وحرف (في) مرتان وحرف (الواو) ثلاث مرات وغيرها من الحروف التي لم تورد والتي ساهمت بدورها في تكون الإيقاع ورسم التناقض ولجأ الشلطامي كذلك إلى استخدام بعض الألفاظ أو الكلمات المتجانسة في حشو الأبيات ولعل غرضه من ذلك هو ضمان التماسك والتلاحم النظمي في أبياته أو نصوصه.

---

(1) -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - ديوان، منشورات ضد السلطة، ص 18.

(3) - المصدر نفسه، ص 95.

فـ" الجناس* يمثل إحدى السمات الأسلوبية التي يستمدها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد وذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة"[1].

وهو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها[2].

ويكمن سحره في مراعاة البعد النفسي وأن يكون ذا مسار فني يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تدفها مفارقتين الأولى ناتجة عن تشابه اللفظين والأخرى ناتجة عن اختلاف المعنيين[3].

ومن أمثلة الجناس في شعر الشلطامي قوله:

بيني وبينك يا سدوم[4]

الجناس في السطر في لفظتي (بيني وبينك) فالجناس واضح أساسه الاختلاف في سمة مميزة هي الياء في (بيني) والكاف في (بينك) وهذا الجناس جاء ظرف مكان.

وإذا كان التجانس بين الكلمات التي تكون منها القوافي فهذا لأجل تمتين السياق الدلالي الذي قد يشمل على مساحة واسعة من القصيدة ومن ذلك قوله:

والجرب والمتشاعرون وباعة الصحف

القديمة

* - ينظر، ص 202 من هذه الرسالة.

(1) - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 46.

(2) - ينظر، عبد الله بن المعتز، البديع، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، ط1، 410- هـ 1990م،، ص 108.

(3) - ينظر، رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، لا ت، ص 58.

(4) - مخطوط: بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، لم ينشر بعد، موجود بحوزة الباحثة، ص 1.

يتهامسون إذا مررت من الأزقة

فالغنيمه

هو أنت فابك ما تشاء على مبادئك

العظيمه[1]

فجاء التجانس في (القديمه) و(والغنيمه) و(العظيمه).

فالمستوى الصوتي وثيق الصلة بالمستويين السابقين النحوي والصرفي ولا يمكن الفصل بينهما وهكذا استطاع محمد الشلطامي نظم كلامه بكل مهارة وبراعة فجاءت موسيقاه اللفظية مطربة للآذان ومستمتعة للأسماع، وهذا الأسلوب لا يقدر عليه إلا من وهب أو أكتسب الحاسة المرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية وهو بحق صاحب هذا الحس.

رابعاً: المستوى الدلالي:

يبحث هذا المستوى في دلالات أكثر أتساعاً لمعنى النص؛ لأن المعنى هو المثل الحقيقي للوظيفة اللغوية، وهي تبادل الأفكار والتفاهم بين المتكلمين، لأن المعنى الذي وضعت الكلمة أصلاً له هو ما أصطلح عليه المعنى الأساس، أو الأول، وهو مدار العلوم المعجمية، إذ هو المتصل باللفظة حين ترد منفصلة عن أقل سياق.

ويلازم هذا المعنى الأول "الكلمة" في كل الأحوال، غير أنها تمتلك بمجرد دخولها في الاستعمال والسياق معنى جديداً يُعْرفُ بالمعنى الإضافي أو العميق، وهو معنى يتميز بتغير الثقافة أو الزمن أو الخبرة، ويمتلك اللفظ عن طريق ما يشير إليه إلى جانب معناه المركزي وهو شديد الصلة بالمفاهيم التي أرادها المتكلم، وآمن بها وعمل على تسريبها إلى المتلقي.

---

(1) - ديوان، منشورات ضد السلطة، ص 27.

من هنا فإن نصوص الشلطامي اعتمدت على عدة محاور أساسية هي:

- الموت، الجدل بين الموت والحياة.
- الحب.
- الثورة.

المحور الأول محور الموت:

يعد موضوع الموت مرآة تنعكس عليها صورة الواقع السياسي والاجتماعي في وطننا ويتسع التعبير بالموت في القصيدة حتى يشمل المستويات التالية: أ- المستوى الأفقي:

المستوى العام الإنساني الذي يصل أحياناً إلى مرحلة عالية من التجريد تمثل صراع الخير والشر.

المستوى الذي يصور علاقة الغرب بالشرق الغرب المستعمر الذي يسلط أسلحة الموت على الشرق.

المستوى الوطني الذي يرسم ليبيا وجهين متقابلين، وجه الطاغية الذي يسلط القمع والفساد، ووجه الإنسان الليبي الذي يناهض القمع والفساد.

ب- المستوى العمودي:

فالموت تعبير عن واقعين متفاعلين ضمن هذه المستويات الأفقية كلها أم بعضها:

الواقع الأول: رسم صورة الطغيان في استخدامه الموت سلاحاً يسلطه على الإنسان وعلى قضية الإنسان.

الواقع الثاني: واقع الثورة

إذ يستشف مما سلف أن المستويين الأفقي والعمودي يرسمان البعدين الأساسين لموضوع الموت في هذه المرحلة.

ولقد ردد الشلطامي لفظة الموت في نصوصه حوالي (302) مرة أي بنسبة 100٪، ولعلنا نتساءل عن السبب الذي يجعله يردد هذا العدد الكبير للفظة الموت وألفاظها. لعل التعبير بالموت عن القضية السياسية والاجتماعية هو الوجه الأشد بروزاً في هذه المرحلة.

والموت إما أن يكون تعبيراً عن إمكانية يحملها الإنسان من أجل انتصار الثورة وإما أن يكون تعبيراً عن حالة ثورية واقعية.

ويقر الشلطامي بأن الموت حاضرٌ في شعره لأنه يجد فيه بديلاً عن الحياة الناقصة فهو يقول مجيباً عن سؤال حول ظاهرة الموت في شعره: "للموت حضور خاص عندي.. يومياً وفي شعري وهو قانون لا يمكن مطلقاً الخروج عليه فهو أصدق من الحياة في كثير من الأحيان لذلك تجدني أحياناً أحرض على اختيار الموت والاحتفاء به كبديل عن حياة ناقصة أو مشروطة"[1].

يقول الشاعر:

يموت الصخب المحموم في الزاوية الأخرى

....

....

جواد الريح مات [2]

[1] - محمد محمد المفتي، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، مرجع سابق، ص 86.

[2] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 9- 21.

وقوله:

مات فلا كلام ولا دموع لأجل معتقل يموت

....

....

وراء سيرك الموت يا بلدي وأنت

تكابدين[1]

موت الثائر من وطنه ومن الآخرين وكذلك الوطن الأسير بين يدي الغاصبين.

- الجدل بين الموت والحياة:

خُلق الإنسان كي يموت، وكذلك جميع المخلوقات، والموت نوعان هما:

- موت حقيقي: وهو الذي يلفظ فيه الإنسان أنفاسه وتغادر روحه جسده وتسكن كل حواسه.

- موت مجازي: وهو ما لا تكون فيه الحالات السابقة ولكن حياة الإنسان تكون لا فائدة مرجوة فيها بمعنى لا قيمة لوجوده لذاته للآخرين وهناك عدة عوامل تشارك في هذا النوع من ظلم وقهر وعجز وجبن وخيانة[2].

يقول الشلطامي:

عبثاً أن نتقي الريح التي تنشج والغربة

والأقفال

والليل وأضواء النيون

---

(1) - المصدر نفسه، ص 85- 86.

(2) - ينظر سليمان زيدان، قضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر 1970- 2000، مجلس الثقافة العام، لا ط، لا ت، ص 181.

....

....

في رماد الصمت

أو نار الضجيج المر[1]

فالشلطامي ينظر إلى كل شيء حوله بأنه موت فالأقفال المحيطة به وبغيره ينظر إليها بأنها الموت بعينه، لأنه سئم الحياة واستسلم للموت، حتى الأضواء القوية أصبح لها تأثيراً عليه، وهذا قمة التشاؤم واليأس.

أما قوله الذي تساءل فيه قائلاً:

إنا ميتون

فلماذا ؟

تنطفي الرغبة في أن يحلم المرء

بشمس وربيع

أخضر يطلع من أعماقنا البور ودنيا لا تدور

ولماذا لا نثور

مرة في هذه الدنيا التي

ترحم بالموت[2]

فيتساءل الشاعر في نظرة للحياة ونبرة الرفض ما دمنا ميتين، فلماذا نقتل الرغبة فينا لماذا ينطفي اللاوعي أيضاً ؟ لماذا لا ندعه يحلم بالحياة ويعود للوعي والمباشرة لماذا لا نثور ولو مرة واحدة ونسجل محاولة في سجل تاريخنا وإن كانت لدينا الرغبة التي نحياها، فإنه يكثر بل يسيطر عليها الموت[3].

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 45- 46.

(2) - المصدر نفسه، ص46.

(3) - قضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر، ص182.

- **المحور الثاني: محور الحب**

كان الحب سابقاً يعني هوية الحياة، أما الآن فإنه يعني مبدأ الحياة وهكذا فإن ظهور صورة الظلم والاستغلال تنفي بشكل آلي صورة الحب والحب بدوره ينفي وجود الظلم والاستغلال إنه تعبير عن عالم سعيد لا يريده الظالمون.

وإن التغني بالعالم السعيد عالم الحب يجب أن يرافقه النضال من أجل خلق هذا العالم والشلطامي بالتأكيد يطرد من عالم الحب كل أولئك الذين لا يذودون عن حبهم بدفع خطر الحرب، فعالم الحرب يقضي على عالم الحب والجمال.

وعالم السلام يمنح الحب والحياة والجمال، والشاعر ينظر إلى ولادة الحب والحياة من خلال الموت.

أهم المستويات التي ينضوي عليها الحب في شعر الشلطامي ينضوي الحب في شعره على مستويين أساسيين هما:

1. المستوى الأول الحب الذاتي:

فالشاعر عبر بهذا الحب عن الواقع الاجتماعي، وجاء التعبير وصفاً مقهوراً لا ثورة عارمة، وعلى ندرته في شعره، كأن الألم في الحب الذاتي جسراً يعبر عليه من أجل انتقاد الواقع السياسي والاجتماعي.

2. المستوى الثاني الحب الوطني

كأن الشاعر وجهاً لوجه أمام واقعه الوطني، والحب الوطني في هذه المرحلة وقد تحقق إخفاق الشاعر منه، بعد أن عجز عن أعمال يد التغيير في وطنه ومن خلاله أي من خلال هذا الحب يكشف لنا الشاعر عن غربته وهو في وطنه؟

من ذا يحطم باب غربتنا؟

....

....

لو تصير الكلمة

دمعة في غمرة الشوق إليك

وطني[1]

وردد الشاعر لفظة الحب نحو (70) مرة في نصوصه أو في مجمل أشعاره ولعل غرضه من ذلك التعبير بالحب عن القضية الاجتماعية والسياسية وهي السمة التي تميز موضوع الحب في هذه المرحلة.

إذاً الحب عند الشلطامي تعبير عن النضال، من أجل التحرير، ورفع الظلم والاستغلال

3. المحور الثالث: محور الثورة

الثورة تغلب الموت، والموت سلاح في يد الثورة، ويصبح تعبيراً عن تحقيقها أو إمكانية للتحقيق والشاعر عند ما يطالب بالثورة فإنه يرى كل شيء يثور والشعب هو المعنى بالثورة، لذا فهو الذي يقوم بها، ولكن التأثر يحمل دوره في صنعها.

والشاعر لا يقتصرِ على كتابة شعر الثورة فحسب، فهذا دور جزئي لا يكتمل إلا بالمشاركة في النضال، من هنا عبر الشاعر عن رغبته في أن يحول من دمه ثورة تشارك في تحقيق المطالب الثورية، وهذه الثورة تنضوي تحت المستويات الآتية:

. المستوى الأول على المستوى الإنساني:

القاعدة الأساسية التي ترتكز عليها العملية الثورية هي أن تصاعد الظلم يؤدي إلى ولادة الثورة ويتمخض الظلم عن فجر جديد يمثله استلام الثوار للسلطة ينزعون الرعب من أفئدة الجماهير، ويرفعون الظلم عنهم.

---

[1] - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 20، 41.

. المستوى الثاني على المستوى الشرقي

ويتمثل في صورة الغرب الذي يقصف الشعوب هنا وهناك، ويحمل الدمار لها، ويغرقها بالدماء.

. المستوى الثالث على المستوى الغربي

إن صورة (الموت – الطغيان) تقابلها (صورة الموت – الثورة) التي يرفع بها الشعب العربي عن كاهله جحيم الذل.

. المستوى الرابع على المستوى الوطني

الثورة تشمل الوطن العربي بأكمله لا تفرق بين قرية ومدينة فيه فالثورة تعني النضال والكفاح ـ تحدي ـ جهاد ـ استشهاد يقول الشلطامي في هذا الصدد

فجر الغضبة.... فجرها

....

فجرها ودعن أستريح[1]

وقوله:

ثائراً بشر بالثورة في

كل مكان

....

....

قادم يحمل في راياته الخضراء

آلاف المواعيد [2]

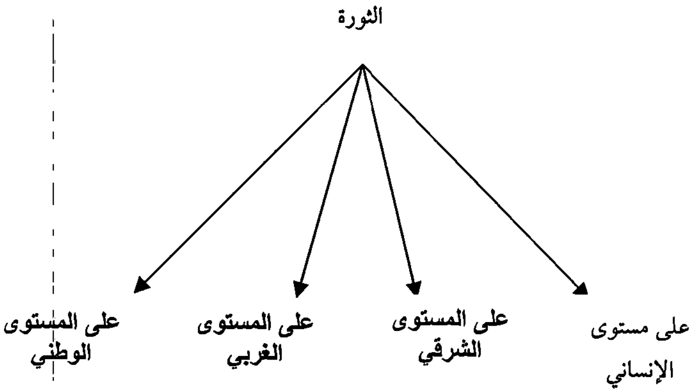
---

[1] – أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 14، 15.

[2] – المصدر نفسه، ص59،60.

فالشاعر في أبياته يدعو إلى الثورة، ويدعو الثائر إلى القيام بها، لأنها يحمل في طياتها الأمل والخير للوطن والشعب.

والشكل التالي يوضح تحديد هذه المستويات للثورة.



إذا الثورة هي السبيل لتخليص المجتمع من أدرانه ومفاسده.

أما على مستوى الألفاظ فقد استخدم الشلطامي العديد من المفردات والعبارات الشائعة المتداولة بين الأوساط الاجتماعية المختلفة، وكان حريصاً على إيراد فصاحة تلك العبارات، وسلامة تعريبها، حتى تتمكن من أداء معانيها بكل يسر وسهولة دونما كد وتعب للقارئ، فهو على ما يبدو ميالاً إلى أن يطرب شعره آذان العديد من القراء، فمن الكلمات الشائعة في نصوصه والتي يعرفها الجميع كلمة "مذياع"[1]. وقد وردت هذه اللفظة في قوله:

عبثاً أن ينبح المذياع تحت الشمس

في كل دقيقة

معلناً موتك في دوامة الصمت السحيقه[2]

---

[1] - المذياع: تعني في اللغة العربية من لا يستطيع كتمان السر ثم استعيرت هذه الكلمة لتطلق على الآلة التي تنقل الصوت بالموجات الكهربائية ينظر، أحمد رضا معجم متن اللغة، ج2، ص 515.

[2] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 48-49.

شبه الشاعر حديث المذياع بنباح الكلاب الذي يري فيه عبثه، وهذا النباح صوره وهو تحت الشمس، أضف إلى ذلك أن نباحه كان في كل دقيقة وهو إذ يعلن نباحه موت المحبوبة والوطن أو البلاد، وهذا الموت يعلنه في الدوامة السحيقة، وقد تناول الشلطامي العديد من الكلمات الشائعة والمتداولة بين الأفراد في مجتمعة وغيره والتي كان لها دور بارز في نشر ونقل أفكاره وهذه الكلمات أو المفردات أثبتت شاعريتها في مواضعها، وساهمت في بنية القصيدة لديه، ومن تلك الكلمات أو المفردات المتاريس[1] البندقية[2] – الليلك[3] -اللبلاب[4] – القطار[5]- المطار[6]- معلناً[7]- الأفيون[8] – الجريدة [9]– أضف إلى ذلك استخدامه بعض الكلمات العامية مثل يزن – يدوخ إلى جانب استخدامه للمفردات العربية، استخدم كذلك بعض

---

(1) – المتراس: خشبة توضع خلف الباب لإحكام إغلاقه لفظ فارسي معرب معناه لا تخف أصبح يطلق على ما يضعه المتظاهرون في الطريق ينظر متن اللغة ح2، ص 349.

(2) – البندقية: هي من السلاح التي يرمى بها البندق أو أطلقت على مدفع من السلاح يدفع بها بندق الرصاص المرمي بواسطة إثارة نار البارود، ينظر متن اللغة، ح1، ص 349.

(3) – الليلك: نبات فوري عنقودي يعطي فروعاً جانبية تنمو عليها عناقيد زهرية بسيطة ينظر، إسماعيل سلمان أبو عساف، النبات العام الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ،ط1، 1402و.ر- 1993م- ص 257.

(4) – اللبلاب ويسمى عليق، وهو من النباتات المتسلقة تنشأ على سوق النباتات، وتتسلق بمساعدة وسائط ونوات مختلفة على الجدران والدعامات ينظر معجم النبات (انجليزي، عربي، فرنسي) جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي بالرباط المملكة المغربية، 1971، ص 55، كما ينظر النبات العام، ص 162.

(5) – القطار: من تقطر الإبل بعضها بعض على نسق واحد وتقطير الإبل من القطار، ينظر لسان العرب، ج11، ص 216.

(6) – المطار: مكان صعود وهبوط الطائرة، ينظر متن اللغة، مادة طير، ج3، ص 646.

(7) – معلناً: الإعلان في الأصل إظهار الشيء وعلن يعلن علناً وعلانية، شاع وظهر، ينظر لسان العرب، مادة علن، ج13، ص 288.

(8) – الأفيون: عصارة لبنية تستخرج من الخشخاش، يستعملها المدمنون للتخدير، وفيها مواد منومة وهي فارسية معربة، ينظر مجموعة من الأساتذة، المنجد في اللغة والإعلام، دار الشرق بيروت، ط24، لا ت، ص 29.

(9) – الجريدة: هي ورقة تكتب فيها مصالح الدولة ودفتر أرزاق الجيش، وصحيفة الحوادث أو الأخبار التي تنشر في أجزاء مؤقتة، ينظر متن اللغة، مادة جرد، ج1، ص 504.

المفردات الأجنبية ومن تلك المفردات الفاشية والهتلريين[1]. والبار [2] فلم يوردها بلفظها الأجنبي.

المعجم الشعري للشلطامي

مما لا شك فيه إن لكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرداً، ويرتبط المعجم ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة والمعجم كما هو معروف ابن البيئة، إذ المجتمع وبيئته لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي فالشاعر لا يبتعد كثيراً عن فلكية المفردة المحيطة به ليساير الذوق العام من حوله. إن ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعرية فيستمد منها مفرداته ومعانيه[3].

ومحمد الشلطامي له قاموسه أو معجمه الخاص به، وله أسلوبه وطريقته الخاصة في التعبير، فقد اختار من المفردات أو الألفاظ ما يراه مناسباً على حمل الشحنة الشعورية لديه أو التي يجيش بها صدره، فقد يلجأ إلى التعبير عن مفردات قليلة تعبر عن فكرة أو إحساس كبير، ومن ذلك قوله في قصيدة (رؤيا)

بلدي جراحك والمساء
والريح تعول في قراك البيض تعول والنجوم
فحمٌ وعيناً من أحب ركام طين

---

(1) - الهتلريين: نسبة إلى حزب هتلر وهو دكتاتور ألماني وزعيم (فوهرر) الحزب النازي ومؤسس الرايخ الثالث، أقام هتلر ديكتاتورية صارمة وأشاع الإرهاب ونكل باليهود وأقام معسكرات الاعتقال وزج فيها بكل من أثار شبهاته، ينظر منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1990، م2، ص 1890.

(2) - البار: بار BAR وهي تعني حانة، مكان شرب الخمر، ينظر منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين بيروت، 2001، ط35، 2001، ص88.

(3) - البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص112.111.

بالأمس كنت في الظلام [1]

تحدث الشاعر في هذه القصيدة عن مأساته ومأساة بلاده أو شعبه الذي يعاني من مرارة العدوان، فقد تحولت النجوم إلى فحم وظلام أسود بسبب المحرقة التي زرعها الأعداء.

إلا أنه رغم هذا كله يزرع بذور الأمل والتنبؤ بالفجر القادم وفي أعماقه يعيش أمل كبير للغد المشرق فنجده يقول في قصيدة (ابتسم):

وأنطفت أضواء هذا الكون في العين

وذابت

....

....

في هباء الأرصفه

بين أضلاعك ألام الجراح

فابتسم للجرح وأمضِ

ضاحك العينين والروح، فهذا

من تباشير الصباح[2]

وهكذا يمضي الشلطامي يبكي ويتحسر ويتألم، ويغني ويزرع الأمل، ويتنبأ بمستقبل جديد.

وعلى هذا المنوال نسج معظم مفردات أو ألفاظ شعره، إذ إنه استخدم العديد من هذه الألفاظ وبكثرة، التي بدورها نقلت لنا أفكاره وأحاسيسه، من هذه الألفاظ وأكثرها دورانا في نصوصه الألفاظ الدالة على الموت، حيث

---

(1) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص23.

(2) - ديوان، بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص5،6،7.

تكررت في نصوصه نحو (302) مرة أي نسبة (100٪) الألفاظ الدالة على الحاكم ومرادفاته (21) مرة ونسبة (99.6٪) والألفاظ الدالة على التمرد والثورة تكررت نحو (233) مرة أي بنسبة (99.7٪) والألفاظ الدالة على الألم والحزن فقلد تكررت في نصوصه حوالي (352) مرة وبنسبة (99.4٪) ولفظة (آه) وحدها تكررت نحو (34) مرة أي بنسبة (99.6٪) ولفظة الغربة تكررت عنده حوالي (24) مرة وبنسبة (99.5٪) أما لفظة الفقر والجوع فلقد تكررت نحو (30) مرة وبنسبة (99.7٪) ولفظة الضياع تكررت نحو (15) مرة وبنسبة (99.6٪).

وهذا بدوره يؤكد لنا أن هذه الألفاظ ودلالاتها هي المحور الأساسي الذي يتمحور حوله موضوعات شعره، وهي بدورها تلخص أو تبرز تجربته الخاصة كما أنها توحي بمدى المعاناة وقسوة الحياة التي عاناها.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

الجدول التالي يبين عدد ورود الألفاظ السابقة في نصوصه

الرقم	أسماء الدواوين	الموت	النسبة المئوية	التمرد والثورة	النسبة المئوية	الألم والحزن	النسبة المئوية	الغربة	النسبة المئوية	آه	النسبة المئوية	الضياع	النسبة المئوية	الحاكم ومرادفه	النسبة المئوية	الفقر والجوع	النسبة المئوية
.1	أناشيد عن الموت والحب والحرية	65	%21.5	42	%18.2	45	%12.7	5	%20.8	9	%26.4	5	%33.3	5	%23.8	4	%13.3
.2	أنشودة الحزن العميق	36	%11.9	24	%10.3	62	%17.6	2	%8.3	9	%26.4	2	%13.3	6	%28.5	6	%20
.3	عاشق من سدوم	31	%10.2	12	%5.15	45	%12.7	2	%8.3	4	%11.7	0	-	0	-	0	-
.4	قصائد عن شمس النهار	14	%4.6	11	%4.7	30	%8.5	2	%8.3	2	%5.8	0	-	0	-	0	-
.5	تذاكر للجحيم	45	%14.9	18	%7.7	42	%11.9	1	%4.1	4	%11.7	1	%6.6	3	%14.2	4	%13.3
.6	منشورات ضد السلطة	7	%3.2	15	%6.4	14	%3.9	4	%16.6	5	%14.7	4	%26.6	1	%4.7	5	%16.6
.7	يوميات تجربة شخصية	28	%9.2	31	%13.3	37	%10.5	2	%8.3	0	-	0	-	0	-	4	%13.3
.8	نص مسرحي من طرف واحد	13	%4.3	33	%14.1	17	%4.8	1	%4.1	1	%2.9	0	-	3	%14.2	5	%16.6
.9	بطاقة معايدة إلى مدن النور	24	%7.9	11	%4.7	13	%3.6	3	%12.5	0	-	0	-	0	-	1	%3.3
.10	قصائد عن الفرح	9	%2.9	27	%11.5	11	%3.1	0	-	0	-	1	%6.6	0	-	0	-
.11	مخطوط موال بنت الاغا	12	%3.9	5	%2.1	4	%1.1	1	%4.1	0	-	0	-	2	%9.5	0	-
.12	مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم	8	%2.6	3	%1.2	7	%1.9	0	-	0	-	1	%6.6	1	%4.7	1	%3.3
.13	مخطوط أغاني سارق النار	10	%3.3	1	%0.4	25	%7.1	1	%4.1	0	-	1	%6.6	0	-	0	-
.14	المجموع	302	%100	233	%99.7	352	%99.4	24	%99.5	34	99.6	15	%99.6	21	%99.6	30	%99.7

المبحث الثاني

أساليب القصيدة

شعر الشلطامي كشعر غيره من الشعراء بُني على جملة من الأساليب المختلفة التي جاءت متنوعة ومتعددة ما بين إنشائية وخبرية ورمزية وقصصية، وبين اسمية وفعلية، وتنوعت ما بين حذف وإضمار كما أن استخدام الشلطامي لإمكانية التكرار في أكثر من مرة، جعله يوفّق أيّما توفيق في تركيبة الجملة وإيحاءاتها، وجاء هذا التنوع والتعدد في الأساليب وفقاً للدفقات الشعورية والحالات النفسية والانفعالية عنده، وهذه الأساليب تتباين مداً وجزراً، سكوناً وحركة، تشكلت بها الصور والمعاني والأفكار وأعطت أبعاداً دلالية ولغوية، وهذه الأساليب جاءت في صورة شبه دورية بين الخبر والإنشاء، والمتمعن في هذه الأساليب يلحظ أن الأسلوب الخبري كان أقل بروزاً مقارنة بالأسلوب الإنشائي وخصوصاً أسلوب الاستفهام.

وسنقف على بعض النماذج لإيضاح ذلك ولكن قبل الشروع في الحديث عن هذه الأساليب، تجدر الإشارة للتعريف بالأسلوب كما عرفه بعض الباحثين.

فالأسلوب: هو الطريقة أو المنهاج الذي يسلكه الأديب أو الشاعر في الإفصاح عما يجول في نفسه من مختلف المشاعر والأفكار[1] بأسلوب أدبي رفيع مؤثر في العواطف والمشاعر الإنسانية[2].

---

(1) - ينظر، فتحي رمضان القراضي، شاعرية الرقيعي في ضوء النقد الحديث، ص 70.

(2) - ينظر، محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، لا ط، لا ت، ص 22.

ومن الأساليب التي كان لها حضور بارز في شعر الشلطامي الأسلوب الخبري، الذي جاء مقترناً بأفعال متنوعة من حيث الزمن منها ماضية التي دلت على أحداث وقعت لديه، وأظهرت البعد النفسي عنده فضلاً عن ارتباطه بواقعه الاجتماعي، وهذا الأسلوب من أكثر الأساليب مناسبة لوصف الحدث وسرده وتقرير وقائعه يقول الشلطامي في قصيدته بعنوان (الجبل):

فتشوني
صادروا مني عناقيد الضياء
أطلقوا النار على صدر الصبي[1]

وقوله من قصيدة (حوار):

عصبوا عيني... من يعصب قلبي
يا رفيقي[2]

وكذا قوله من قصيدة (أنشودة الحزن العميق):

وتمزقت لعرى الشجره
وصداح القبره[3]

ومثله كذلك من قصيدة (الجوع):

أبحرت بالزورق في دوامة النسيان
وقلت للسمسار والسلطان والبحار
فلتجعلوا الموت بلا مقابل[4]

---

(1) – أنشودة الحزن العميق، ص 108.
(2) – تذاكر للجحيم، ص54.
(3) – أنشودة الحزن العميق،ص30.
(4) – المصدر نفسه، ص 86، 87.

وقوله كذلك من قصيدة(حوار ذاتي)

قد نصبوا من أجلنا المشنقة الكبيره

وحاصرتنا كتب القانون

واعتقلنا

....

واغتصبوا الأشعار من قلوبنا الكسيره

وصادروا أحلامنا

وكسروا أقلامنا

وسحقونا فوق لون الخوذة الضريره[1]

فالشلطامي في أقواله هذه: يستدعي من معجمه اللغوي أفعالا ماضية تعينه على كشف ما يريد البوح به.

ففي قوله:(فتشوا، صادروا، أطلقوا، عصبوا، نصبوا، اغتصبوا، كسروا) تكشف عن تجارب ماضيه مأساويه، كان لها بالغ الأثر في نفسيته، وهي في حد ذاتها تمثل هموم الإنسان في كافة بقاع الأرض، لكنه مع كل هذه الهموم يصنع خيوطا للتفاؤل، من خلال بعث روح الهمم لإزالة هذه الصورة المأساوية، التي مازالت آثارها عالقة في النفوس، لقطع الطريق أمام أولئك المريدين للعودة إلى ذلك الصنع.

ولكن الشلطامي ومن خلال تصويره للحياة المأساوية، لا يفارقه الأمل فيظل في سعيه الحثيث من خلال علاقته التلازمية مع اللغة، لإيجاد البديل الذي يحقق له مسعاه لبعده الرؤى الذي يتفاعل له.

---

[1] - قصائد عن شمس النهار، ص26.

وهذا البديل لا يتجسد له إلا في الثورة واستنهاض الهمم في النفوس، بالتفاؤل الذي رسم له صورة الشمس، التي يؤكد من خلالها على حتمية إشراقها في قوله من قصيدة (الحوار).

ومصير الشمس أن تشرق في كل القلوب

....

....

كلما كانت ليالي السجن أقتم

كلما كان الحنين

لضياء الشمس والحرية الحمراء أعظم

....

....

إنما الروعة أن

تركض نحو الموت مرفوع الجبين

ولتجئ من بعدنا شمس الربيع

وليغن كل أطفال البشر

إنما نقتل من أجل الصباح[1]

وكذا قوله من قصيدة: (في انتظار جودو):

فجر العضبه

فجرها ودعني أستريح[2]

تأثراً بشر بالثورة في

---

[1] - تذاكر للجحيم، ص 54- 55.

[2] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 15.

كل مكان

....

....

ولنغن فالصباح

قادم يحمل في راياته الخضراء

ألاف المواعيد

الجميله

قادم كي يستعيد العالم المقهور

أعياد الطفوله[1]

الأبيات السابقة تظهر تفاؤل الشاعر وأمله في التغيير من خلال ثورة قادرة على التغيير والتحويل، وذلك من خلال استخدامه الأفعال المضارعة التي تكشف عن الأمل والتفاؤل "تشرق، تركض، تجي، يغني، يحمل، يستعيد" في حين نلحظ أفعال الأمر يقل حضورها، وذلك لرغبة الجميع في ذلك الأمر على كافة الأصعدة الخاصة والعامة، التي تعاني القضية عينها، لذا صدر الأمر للعموم في قوله: "فجر" والخصوص بـ"فجرها" للتأكيد على حتمية التغير وللعموم النتيجة المرتجاة للتبشير استخدم فعلاً واحداً للأمر بقوله "بشر".

أما الأسلوب الإنشائي فقد تعددت صوره وأشكاله في شعر الشلطامي، فإذا كان الأسلوب الخبري "يمثل اللغة في جانبها القار، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك فالأساليب الإنشائية سواء كانت طلبية كالأمر والنهي والاستفهام

(1) - المصدر نفسه، ص 15، 59، 60.

والتمني والنداء أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم أبرزت مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"[1].

وهذا الأسلوب الإنشائي الطلبي طغى على شعر الشلطامي وتعددت صوره من هذه الصور (التمني) كقوله من قصيدة (أزهار الليل):

وتمنيت كثيراً
أن أراك
نجمة يسبح في قنديلك الأخضر حب
ومواويل مضيئه
وتمنيت كثيراً
عندما دفأت في قلبي يديك
لو تصير الكلمه
دمعة في غمرة الشوق إليك
وطني
....
يا حبيبي الأسود العينيين لو أن الثرى
أحرفاً كنت القصيدة[2]

الشاعر يتمنى أن يكون وطنه بأحسن حال مما عليه ومنه كذلك (الدعاء) كقوله:

يا رب هاهي ذي يدي

---

[1] - راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البني الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، دار الحكمة لندن، ط الأولى، 2004، ص 214.

[2] - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 41- 42.

ممدودة

فكما تحب ومثلما تبغي

يدي

مفتوحة لك تشرئب من الشروق

إلى السماء[1]

ومنه كذلك "النهي" وجاء في قوله:

لا تبكوا ليلة إعدامي[2]

....

إن الأسلوب الإنشائي وسع مداره عنده بصورة متتالية لعدد من الصور والمعاني صبغته بدلالات ومعان كثيرة مختلفة، فطبعها بطابع المعاناة وشخص فيها هموم الإنسانية التي تعاني مرارة الصراع والظلم والفقر.

وكان للاستفهام نصيب في هذا الأسلوب، وقد جاء بصور مختلفة في أشعاره فهو دائماً السؤال عن مصير وطنه، ومصيره ومصير الآخرين، فهو كثيراً ما يجد نفسه في هذا الأسلوب الذي يتيح له أن يعري الأوضاع السائدة عن طريق سيل متدفق من الأسئلة التي ترسم علامات استفهام، وأخرى للتعجب من شأنها أن تجعل المتلقي يفكر فيها تفكيراً واعياً من مثل قوله من قصيدة (الليل في المدائن الكبيرة):

من يمسح الأوحال عن

جبينها؟

ويستعيد قلبها الكسير

---

[1] - ديوانه يوميات تجربة شخصية، ص 21، 22.

[2] - نص مسرحي من طرف واحد، ص38.

من منفاه[1]

ومنه من قصيدة "تذاكر للجحيم":

من ذا يحطم باب غربتنا؟

في الليل يسحق ذلها العاري[2]

ومنه من قصيدة "أغاني البحارة":

من ذا سيعلم يا حبيبه؟

أني أخطط في قلوعي ألف أغنية كئيبه

....

ويظل يعصف في ضلوعي كالأعاصير العتيه

هو صوتك الوسنان[3] ماذا سوف تحضر لي هديه؟

ماذا سأحضر يا صبيه؟[4]

وكذا قوله:

أأقول أرقنّي السهاد[5] المر

أم فقد المنون؟[6]

وقد يرد الاستفهام للدلالة على التعجب كقوله من قصيدة "أبيات حزينة":

ماذا سأكتب يا رفاق

---

(1) - ديوان أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 36- 37.

(2) - ديوانه، تذاكر للجحيم، ص 20.

(3) - الوسنان: الآخذ في النعاس، ينظر المعجم الوسيط، ج2، ص 1033.

(4) - تذاكر للجحيم، ص 59- 60.

(5) - السهاد: يعني الأرق، ينظر المعجم الوسيط، ج1، ص 457.

(6) - ديوان، يوميات تجربة شخصية، ص 8.

ماذا سأكتب للذين سيسألون

ويسألون[1]

وهناك تساؤلات أخرى أوردها توحي بالحيرة منها على سبيل المثال لا الحصر من قصيدة عن "الموت والحب والحرية":

كيف لا يكسر هذا الكاتب المثقل

بالهم

قيوده

ويموت[2]

وكذا قوله:

وكيف تكون البلابل في وطني جارحه

وكيف أغني[3]

محمد الشلطامي، شاعر ثائر متجرد، قضيته الثورة والحرية، يحمل بين جنبيه هماً عربياً وعالمياً؛ لذا جاءت معظم قصائده تتضوع بهذه الروائح الوطنية والعالمية، فجاءت على بحر من الحزن والدموع والحسرة وللتعبير عن هذه الحالات نجده يلجأ في تعبيراته إلى النداءات، حيث نجده طرق هذا الأسلوب بمختلف أنواعه، وهذا الأسلوب صورة من صور الأسلوب الإنشائي، وهذا النداء "يساهم مساهمة كبيرة في بنية القصيدة الداخلية، فيعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعاً عن موضوع..... وهو يسهم في تصوير أزمة الشاعر...)[4].

---

(1) - المصدر نفسه، ص 7.

(2) - ديوان، أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 62.

(3) - ديوان، قصائد عن شمس النهار، ص 7.

(4) -البني الأسلوبية في النص الشعري، ص 230.

تنوع النداء في شعر الشلطامي منه على سبيل المثال لا الحصر قوله:

أيتها المجنونة الداعرة الشمطاء

لابد للعالم أن تسوده

الدهماء [1]

وقوله:

يا أيها العالم المدمن الصخب المر

والأسبرين[2]

استخدم الشاعر أداة النداء (يا) وهي لنداء البعيد، فالشاعر ينادي الداعرة الشمطاء والمجنونة وهي رمز لفساد الأمة وكذلك النداء في السطر الثاني كان للبعيد أيضاً.

ومنه قوله كذلك:

رب ماذا لو تعود

فوق سور السجن أسراب القطا[3]

وكذا قوله:

يا رب هاهي ذي

يدي

ممدودة

فكما تحب ومثلما تبغي يدي[4]

نلاحظ في قول الشاعر الأول (رب) إنه لم يستعمل أداة النداء (يا) وهذا يمكن تحقيقه أو جائز.

---

(1) - ديوان، يوميات تجربة شخصية، ص 112.

(2) - قصائد عن الفرح، ص5.

(3) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 30.

(4) - ديوان، يوميات تجربة شخصية، ص 21.

هذا الحذف يتنزل فيه المنادي بعد الحذف في صدارة البيت، فيبرز بذلك لفظه ويقوى به معناه[1].

ومن أنواع النداء المستخدم في شعر الشلطامي كذلك نداء الندبة أو واو الندبة وهي "نداء تستخدم لنداء المتفجع عليه أو المتوجع منه"[2].

ولقد ورد هذا النوع من النداء في قول الشاعر من قصيدة (أغنية شعبية):

لما كتب اسمها فوق بياض العظم
قلت غداً تزورني
مثل جميع أغنيات العشق
في المنام
لكنها...واحسر تاه. ..داهمتها الخيل
واعتقلت وهي تعد قهوة الصباح
قلت غداً تزورني
لكنها. ..واحسر تاه
داهمتها الخيل[3]

وأحياناً تغيب واو الندية ويحل محلها (ها) الضمير لتؤكد نحيب الشاعر وبكائه الأليم كما في قوله من قصيدة (رسالة إلى الأطفال):

فاليتم أبي
علمني كيف أقول لضوء الشمس الرائع
يا أبتاه

---

(1) - ينظر البني الأسلوبية في النص الشعري، ص 243.

(2) - عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط12، لا ت، ح4، ص 89.

(3) - ديوان، قصائد عن شمس النهار، ص 31- 32.

وأكبر كالشجرة البري بدون أناه[1]

حيث جاء قوله (أبتاه، أناه) بدون واو الندية وحلت محلها (ها الضمير).

وبذا تتحول القصيدة من البكاء على الواقع إلى البكاء على الذات المملوءة بالآلام والجراح.

ومن جملة الأساليب اللغوية في شعره، التركيب النحوي للجمل الذي من شأنه أن "يشي بحركة الذهن تجاه بث دلالات معينة تستند على جدار التشكيل اللغوي للجمل والتراكيب"[2].

وقد أشار الناقد عبد القاهر الجرجاني إلى دور العلائق النحوية في إظهار المعني وجمال النص فنياً، من خلال حديثه عن المقومات النحوية من خلال التقديم والتأخير والتعريف والتنكر والخبر والإنشاء والفصل والوصل، وذلك لما لهذه المقومات من دور كبير في جمال الشعر ودلالته، فهي تؤدي في الأثر الشعري وظائف مكملة لا تؤديها في غيره من هذه الوظائف تنظيم غير المنتظم من الألفاظ المعجمية المختلفة.

ومن وظائفه أيضاً المساهمة في المعنى وتكون الصورة[3] وبعد هذه الوقفة بات واضحاً ما يمكن أن تمنحه التراكيب النحوية للجمل الشعرية من أبعاد دلالية تكشف عن مضمون النص.

ومن أبرز التراكيب الواردة في منجز الشلطامي، أن تراكيبه تسير في إطار غير موحد، وهو أمر لا يمكن لأديب شاعر كان أم غيره أن يتخذه منهجاً في

---

(1) - ديوان، نص مسرحي من طرف واحد، ص 37.

(2) - رجاء عيد، تذوق النص الأدبي، جماليات الأداء الفني، دار قطري بن فجاءه، ط1، 1994، ص 56.

(3) - ينظر، محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية، وتطبيقية، دار الثقافة، ط1، 1403،1982م، ص 46، 47، نقل بتصرف.

تراكيب نصه، والشلطامي في تراكيبه النحوية لم يلتزم بتركيب نحوي محدد بل نوّع في أساليبه النحوية، مما أدى إلى شحن النص بطاقات كبيرة من الدلالات والمعاني التي جعلت لنصه تفرداً وخصوصية، ويمكن إظهار ذلك من خلال الوقوف على بعض نماذج من إبداعه.

- تراكيب تتشابه في سطرين أو أكثر نحو قوله من قصيدة (كتابة على باب الزنزانة رقم 6):

هنا منذ شهر

هنا منذ عام [1]

في قوله الآنف الذكر استخدم اسم الإشارة (هنا) وظرف الزمان (منذ) الواقع خبراً لجملة اسمية (شهر).

أما قوله:

نحن لم نمض بعيداً

نحن لم نبق شعاعاً والشتاء[2]

حيث جاء التركيب من مبتدأ ضمير المتكلمين (نحن) + أداة الجزم (لم) + مركب فعلي + (واو) العطف والمعطوف عليه وحذفه لحرف العلة (الياء) من كل من (نمض- نبق) بسبب دخول عامل الجزم (لم) وذلك لدلالة حرص الشلطامي على إتباع القواعد النحوية في بعض أقواله وهذا نادر.

---

[1] - ديوان، أنشودة الحزن العميق، ص 8.

[2] - ديوان تذاكر للجحيم، ص 14.

حيث إنه أثبت حرف العلة كما هو ولا يعرف سبب ذلك هل هو تجاوز منه في ذلك؟ أم لخصوصية تكشف عن شيء يسعى للبوح عنه أم ضرورة شعرية ألزمته هذا التجاوز النحوي.

إن الأخطاء التي يقع فيها شعراء الشعر الحر لا تدل على مهارة في اللغة وإنما تقع في الغالب عن غير وعي من الشاعر وليس عن غير معرفة بالنحو وقواعد اللغة[1] وربما هذا ما دفع الشاعر للوقوع في مثل هذا الخطأ ومن هذه التجاوزات النحوية قول الشلطامي:

إلى من لم ترى[2]

حيث أثبت الشاعر حرف العلة كما هو (ترى)* فلم يعمل بنص القاعدة النحوية التي تقضي حذف حرف العلة عند دخول الجزم أو النفي على أي فعل معتل.

ومن الملاحظ كذلك على تراكيبه إنه حذف بعض الحروف من بعض الكلمات نظراً لالتقاء الساكنين وذلك كما في قوله:

إن يكن يعتم في القبو

الظلام[3]

إذ الأصل (يكون) ولكن بعد دخول إن عليها حذفت الواو نظر لالتقاء الساكنين (يكوْنْ) فحذفت الواو وصارت (يكن).

---

[1] - ينظر، محمد عوض صالح، الشعر الحديث في ليبيا دراسة في اتجاهاته وخصائصه، مرجع سابق، ص 452.

[2] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 28.

* - والصواب حذف حرف العلة من كلمة (ترى) فتكون (تر).

[3] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 5.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في شعره أيضاً ظاهرة التقديم والتأخير والذي قال عنه الجرجاني بأنه "باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

وظاهرة التقديم والتأخير تتجلى بوضوح في قول الشاعر من قصيدة (الدوامة):

قبل أن تظهر في كيفك أثار الجريمة[2]

حيث تقدم ظرف الزمان (قبل) على أن المصدرية ومعمولها وهو مصدر مؤولاً في محل جر ومنه قوله كذلك:

بما نحب أو نكره[3]

حيث تقدم شبه الجملة على الفعل المضارع (نحب) ومنه قوله:

لنعرف أن الوليد الجديد على الأرض[4]

حيث تقدم الفعل المضارع المنصوب بأن مضمرة بعد لام التعليل على أن وأسمها وخبرها وقوله:

من ضجيج الطرقات السود يأتون[5]

تقدم شبه الجملة على الفعل أو العامل ومنه قوله كذلك:

---

(1) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

(2) – ديوان، تذاكر للجحيم، ص 14.

(3) – منشورات ضد السلطة، ص 21.

(4) – أنشودة الحزن العميق، ص 62.

(5) – المصدر نفسه، ص 102.

هنا منذ شهر [1]

تقدم اسم الإشارة على الفعل المضمر، وتقديره حدث شيئاً (منذ شهر هنا) ومن الظواهر الأسلوبية في القصيدة الشلطامية ظاهرة الفصل والوصل، حيث نلاحظ الفصل بين الفعل ومفعوله في غير موضع مما يجعل المفعول به، واقعاً تحت تأثير هذا الفصل بصورة أو بأخرى، ومن ذلك قوله في قصيدة (تذاكر للجحيم):

اقتلني وامسح خنجرك الدامي في وجه الشمس[2]

وتنوعت طرائق الوصل في القصيدة الشلطامية كاستخدام واو العطف في سياق المعاقبة والتتابع يقول الشاعر في قصيدة عن (الموت والحب والحرية):

وأنا أشنق قبل الآن مرات ومرات عديدة [3]

واستخدام أداة العطف أيضاً في ربط الجمل أو وصل الأسطر الشعرية كما في قوله من قصيدة(أبيات صغيرة):

مدى يديك فربما تسحق الطغاة

والساقطون بأن شعبي سوف ينهض[4]

وقد يستعيض عن أدوات العطف بالنقط أو ترك مسافة بين الكلمة والأخرى، ومن ذلك قوله من قصيدة (قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة):

تمضي على الطرقات. ...تأكل

تشرب الضحكات

---

[1] - المصدر نفسه، ص 8.

[2] - تذاكر للجحيم، ص19.

[3] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 51.

[4] - أنشودة الحزن العميق، ص 55.

تلتهم الجرائد تسمع الأخبار

فالموتى بخير..... [1]

وقد يستخدم الفواصل بدلاً عن حروف العطف كقوله من قصيدة (الضحية):

حيث تنهشه العقبان، يستجدى جنازة

ميت في قرية الأموات، ماتوا من سنين[2]

وكثيراً ما نجده يتخلى عن أدوات الوصل أو العطف من ذلك قوله: في قصيدة (رسالة إلى الأطفال):

في طبق الشعر الثوري لكي أزرع

في قبري اليوم

من أجلكما من أجل الأطفال الأحلى

من قمر الصيف المبتهج الألوان[3]

من خلال ما تقدم بات واضحاً ما لعبته الصيغ النحوية ومعدلات تكرارها من دور أساسي في حركية الأساليب في القصائد الشلطامية، ومن الأساليب التي اتخذها الشلطامي أو لجأ إليها كذلك الأسلوب الرمزي*، والأسلوب الدرامي.

اتخذ الشاعر الأسلوب الرمزي وسيلة لغرض الاختباء أو التواري خلف أسوار النصوص التي جعلها رمزاً يخاطب من خلاله من يريد مخاطبته.

وستقف الدراسة على نماذج من منجز الشلطامي لإيضاح ذلك.

---

(1) - عاشق من سدوم، ص41.

(2) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 29.

(3) - ديوان، نص مسرحي من طرف واحد، ص 32.

* - ينظر، ص 143 من هذه الرسالة.

يقول الشاعر في قصيدة (في إنتظار جودو):

حملنا المنثور في قبضة

ريح

فجر الغضبة... فجرها

ودعني أستريح

....

....

وأنا أنتظر الآن مجيء الحافله[1]

وقوله كذلك من قصيدة (الإخوة الأعداء):

مات فلا كلام ولا دموع لأجل معتقل يموت

على يدي مسرور سياف الرشيد

لأن من قتلته كفاه الرهيبة خائن

ولأن كل مواطن مشبوه

أصبح سيدي مسرور يحكم هذه الأيام

بالإعدام[2]

من هنا يمكن للمتلقي أن يفهم ما يرمز إليه الشاعر في أبياته الأولى فـ (الريح) والغضبة والحافلة في مجملها رموز تنبعث منها الثورة وهي سبيل لتخلص المجتمع من كل أثار العدوان أو الطغاة.

أما قوله في المجموعة الثانية فإنه ذكر مسرور (جلاد) هارون الرشيد، وهو رمز للقمع والتعسف والظلم، ولفظة مسرور في الأبيات السابقة لم تعد تعني

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 14-15.

(2) - المصدر نفسه، ص 85.

جلاد هارون الرشيد بل تجاوزت دلالاتها إلى أبعد من ذلك حتى باتت تعكس واقع كل عصر وزمن، فكل ظالم ومستبد ومتعسف هو مسرور.

الأسلوب الدرامي*:

الشاعر العربي المعاصر صاحب تجربة إنسانية ونظرة رؤيوية يصل من خلالها إلى أعماق الوجود، ويتجاوزها على أجنحة الخيال، ليبرز من خلالها صراعه مع الواقع وتؤتي ثمارها شعراً يحمل تأملات الشاعر ونظرته وفلسفته للحياة، فهو شاعر مبدع في شعره، يسعى إلى تطوير قصيدته من خلال استثماره للغة بما تشتمل عليه من إيحاءات ورموز وقدرة على التشكيل والتصوير، وهذا بالطبع يرجع إلى ثقافة الشاعر الواسعة التي حظي بها، أضف إلى إلمامه الكبير بأهم القضايا الإنسانية التي أصبحت شغله الشاغل الذي ارتبط به شعوره، ولا يمكن التعبير عن هذا الفكر "بطريقة مباشرة وذاتية وذلك لانعدام قدرته على تصوير الصراع القائم في الحياة بين الذوات والأشياء"[1].

لذلك نجده فضل اللجوء إلى الأساليب التي تمكنه من تصوير ذاك الصراع وتلك الحركة القائمة بين عناصر ثلاثة لا يتحقق ذاك الأسلوب إلا بها، وهي الإنسان، الصراع، تناقضات الحياة[2]، وهذه العناصر "تحمل أفكار الكاتب وتؤدي

---

* الدرما: تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، ويعبر عنه أبطال وشخوص المسرح، ينظر: محمد زكي العشماوي، المسرح وأصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، لا ط، لا ت، ص 25.

(1) - شلتاغ عبود، ظواهر فنية في شعر التفعيلة، مجلة الثقافة العربية، الجماهيرية السنة9، ع6، ص 131.

(2) - ينظر- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية،ط5، 1994، ص 244.

الدور الذي وظفها من أجله، لتصادم وتصارع ظروف ما بطريقة ما"[1]، وهذا الأسلوب من أساليب الفن المسرحي الذي يعرف بفن الدراما.

وعرفه عز الدين إسماعيل قائلاً "هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهرة يستخفي وراءه باطن"[2].

وعن طريق الحركة والصراع بين هذه الأشياء المتناقضة، يمكنه الوصول إلى الغاية التي يسعى إلى تحقيقها الشاعر من إنجاز نصه الذي بات ينظر إلى ذاته على أنها "لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة وإنما هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذواته تعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع ذوات أخرى"[3].

وبذا تحولت القصيدة الشعرية من الذاتية إلى الموضوعية أو من الغنائية والخطابية إلى الدرامية.

وعمل الشاعر المعاصر على توفير المقومات الدرامية الجيدة للقصيدة من شخصيات وأحداث، استمدها من تاريخه الغني الزاخر، وصراع وحوار بين تلك الشخصيات، أو بينه وبينها ليحقق بذلك البناء الدرامي المتكامل[4]، الذي يحاول فيه تفسير الحياة والأشياء أو نقدها للوصول إلى رسم صورة كاملة لها فيكون ذلك العمل الشعري أو البناء الدرامي عملاً على المستويين: المستوى

---

(1) – محمد محمود أرحومه، مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1990، ص 18.

(2) – الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 239- 240. .

(3) – نفس المرجع، ص 240.

(4) – ينظر: السعيد الورقي لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1984، ص 153.

الفني من حيث نجاحه في بناء نصه فنياً وعلى مستوى الحياة أي قدرته على المشاركة في بناء الحياة والمجتمع وتشكيلاتهما[1].

ويتم هذا كله عندما تتوفر له وسائل التعبير الدرامي المتمثلة في أسلوب الحوار الخارجي والحوار الداخلي[2].

ويقصد بالأسلوب الخارجي: هو الذي يحكي الموقف الحواري الحقيقي أو المتخيل والمتمثل في قالت وقلت[3].

في حين يقصد بالأسلوب الداخلي: هو ذلك الأسلوب الذي يخلص فيه الشاعر إلى مناجاة ذاته، وحوارها لحظة شعوره بالتأزم النفسي والاستلاب[4].

ويمكن أن نُعد الشلطامي من بين الشعراء الذين سعوا إلى التجديد والتطوير في بناء القصيدة، وذلك من خلال ما بات واضحاً في بعض قصائده التي شاع فيها هذا الأسلوب، ولابد أن نقف متسائلين عن كيفية تعامله مع هذه الأساليب؟ وما هو موقفه منها؟ وهل وفق في لجوئه إلى هذا النوع من الأسلوب؟ ولكي يتسنى معرفة كل ذلك لابد من الوقوف على نماذج من شعره للإجابة عن تلك التساؤلات نقول: **أولاً**: أسلوب الحوار الخارجي يقوم أساساً على حوار بين أصوات عدة يكون صوت الشاعر واحداً منها متوجهاً به لحوار صوت آخر.

---

(1) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 245.

(2) - ينظر، محمد بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مكتبة النهضة المصرية، لا ط، لا ت، ص 273.

(3) - ينظر، رجاء عيد لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، لا ط، لا ت، ص 39.

(4) - ينظر لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 46.

وهذا الأسلوب يتمثل واضحاً في قصيدة (أغنية أفريقية) فهذه القصيدة تحكي مصير الإنسان الأفريقي وهي في الحقيقة ليست موجهة له فحسب، بل تمثل الإنسانية قاطبة من خلال ما تعرضه من أنواع العذاب والقهر الذي يتعرض له الإنسان الكادح في جميع أنحاء العالم، وكيف يجر بالقيود والسلاسل، وكيف يقاد إلى السجون ويباع في أسواق النخاسة وغيرها، وذلك من خلال قوله:

من فوق سور الغيب والأحزان كلمني

لوّح لي بيده وقال:

الله من هنا والدرب غص بالأبطال

والفجر شع في عيون الكادحين إخوتك

قلت له الموت والعذاب والأقفال

ما بيننا وهذه الظلمة والنخاس

قد باعني بالدّين للدجال

فكيف وقدري المكتوب

أني أعود من غبار غزوتي مغلوب

أخوض في مستنقعات الموت والظلام

وكالشتاء في سماء قريتي الكئيب

حزينة كما الوجود ساعة المغيب

عينا رفيقي مثلنا شقيه[1]

---

(1) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص 65، 66.

فلقد ظلت عيني المجاهد حزينة من أجل أهله وأحبابه وجيرانه لما أصابهم من ويلات وعذاب، ولكن مع هذا كله يظل العالم من حوله، مخموراً، ساكناً لا يعي، ولا يسمع، ولا يحرك شيئاً، لنستمع إلى الشاعر وهو يخبر عن حال هذا المناضل.

رأيته فيما يرى النائم من أحلام
رأيته موثق اليدين والأقدام
يرجمه أحبابه في ساحة الأعلام
يذبحه الخطيب في جوامع المدينه

....

يقتلني جُحود هذا العالم المخمور
عقيمة كالثلج كالظلام كالصخور
سنين هذا العصر يا رفيقنا المغدور[1]

يقول الشاعر للمناضل، بأن سنوات أو سنين هذا العصر هي سنين كلها مغدورة وعقيمة، وهي أشبه بالثلج البارد، أشبه كذلك بالظلام الحالك السواد، وأشبه بالصخور الصماء التي لا تنطق ولا تعي.

ويستمر الشاعر في حواره، ولكن في هذه المرة يخاطب جميع المناضلين أو الكادحين فيقول:

صلوا معي يا أصدقاء اليتم والطفولة
صلوا معي في معبد الأحزان فالفضيلة
ضاجعها وأعظنا الخطيب ذات ليلة[2]

---

(1) - المصدر نفسه، ص 66، 67.

(2) - المصدر نفسه، ص 67.

الشاعر في هذه الأبيات يحرض بالكلمة أبناء وطنه وغيرهم، إلى نبذ الضيم والعدوان، ويطلب من كل من عانى من ظلم الاستعمار وبطشه بالصلاة، مؤكداً دعوته هذه بتكرار فعل الأمر (صلوا) مرتين، وحدد مكان الصلاة في (معبد الأحزان) والذين دعاهم للصلاة، هم أناس مثله عانوا من مرارة وقسوة العدو فهم مِثْلَهُ فقراء وغرباء وأيتام لا حول لهم ولا قوة فهم كالأطفال، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا الأطفال بالذات دون سواهم ؟.

ربما لأن الأطفال لا يزالون أبرياء وأتقياء، لم يُلوّثوا بنجاسة الذل والقنوع بعد.

ولماذا المعبد دون سواه ؟

لأن المعبد دائماً يتردد عليه الإنسان، وعلاقته به لا تنتهي إلا بانتهاء حياته، كذلك الأحزان مستمرة مع الكادحين والمظلومين طوال حياتهم.

ويستمر الشاعر في حواره، وهذه المرة يعود إلى لغة الحوار الأولى والتي دارت بينه وبين أحد المناضلين فيقول:

من فوق سوار الغيب والأحزان
كلمني
لوّح لي بيده وقال
"الله من هنا والدرب غصّ بالأبطال
والفجر شع في عيون الكادحين إخوتك
فلتابق الليلة عن سادتك الأنذال
ولتسمع الرجال
يسِّبحون باسم هذا الزمن المعطاء

وينشدون روعة الصمود والأحزان

من أجل أن يولد شيء اسمه الإنسان"[1]

نلاحظ أن نهاية الحوار كانت نهاية متفائلة، فالشاعر يعبث في نفوس الكادحين والمناضلين في جميع أنحاء العالم، يبعث فيهم الأمل بالله، وبكثرة الأبطال الذين سينهض بهم الوطن، وكذلك بفجر الحرية التي ستعم جميع أنحاء المعمورة.

وذكر الشاعر كذلك، أن الرجال يسحيون وينشدون روعة الصمود والصبر وخاتمة الأحزان، وهذا كّله من أجل ولادة إنسان جديد له حريته وكرامته.

وفي القصيدة السابقة هناك تقابل في الألفاظ يتمثل في الظلام والفجر، العقم والولادة، الموت والحياة.

وهذا التقابل لم يأت من قبيل التداعي، بل جاء نتيجة لشعور خاص بالشاعر، تمثل في شعوره بالموت الحادق والمرتبص بكل مواطن شريف، يذوذ عن وطنه وشعبه، وشعوره بالرغبة في الحياة، والدليل على ذلك قوله في نهاية القصيدة (أن يولد شيء اسمه الإنسان) أليست الولادة حياة؟، وبعث لإنسان جديد أي استمرار للحياة.

أما تقابل المعاني، فيمكن أن نستوحيه من النص بشكل عام، وهذا الاستيحاء يقود إلى أن الوضع السّيئ للإنسانية التّي عانت، وتعاني من الفقر والحرمان والجوع واليتم والظلم والضيق والجوار، ومحاولة تحسين جميع هذه الأوضاع، هو أساس الحركة في النصّ.

إن الشلطامي من خلال قصيدته الآنفة، هو خالق الحوار مع ذلك المناضل الأفريقي، وهذا الأخير رمز لكل مواطن أو مناضل عاني القهر والظلم.

---

[1] - تذاكر للجحيم، ص 68.

وهو في الوقت نفسه راغب في تجسيد هذا الحوار وتجسيم تجربته، محاولاً في الوقت ذاته وضعها "في إطار موضوعي حسي ملموس"[1].

أضف إلى ذلك اقترابه من السّرد القصصّي، مركزاً على إنتقاء التفصيلات المساعدة في إثراء البنية الدراميّة.

وبذا يمكن القول بأن القصيدة الشلطامية قد حققت العناصر الأساسية للدّراما وتمكنت بحوارها مع الشخصية المناضلة، من خلال إحداث نوع من التلاحم بين ذاتها، والذوات الأخرى، كما نجح في جعله حواراً متكاملاً على مستوى القصيدة كافة.

أما الحوار الداخلي الذي قال عنه رجاء عيد بأن الشاعر يسعى فيه إلى حوار ذاته، ويكون ناجماً عن شعور الشاعر بالانشطار النفسي في لحظة تأزم أو استلاب مرّ بها[2].

والشاعر بصوته الداخلي "يبرز لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور، أو التفكير... ويعين على الحركة الذهنية "[3].

ولعل قوله هذا خير دليل:

وقاده المسدسُ الحاقد

نحو البَابْ

"بابا"

وكان صامتاً

"ابلغ سلامي لجميع الناس"

"حيث يكون الناس"

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 232.

[2] – ينظر، رجاء عيد، لغة الشعر، ص 46.

[3] – عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 252.

أسْرِعْ
"لابُدَّ أنَّ تُبْرِقَ لِي
بموعد الوصول"
تنهشهُ الأصوات في مشيته الْكَئيبهْ
وصار يَخْطُو في جحيم الذَّاكرةِ الرَّهِيْبَهْ
"بابا" أنادْيكَ
وكان جو الْيوم
حَسَناً[1]

ورد الشاعر في هذه المقاطع نوعان من الحوار داخلي وخارجي إذا أنه جعل الحوار الداخلي بين أقواس صغيرة والتي تمثلت في قوله "بابا" و"ابلغ سلامي لجميع الناس" "حيث يكون الناس" و"لابد أن تبرق لي موعد الوصول".

ونلاحظ امتياز الأصوات الداخلية بالهدوء أما الأصوات الخارجية فقد امتازت بالحركة وكان دورها دوراً بنائي.

إن هذه الأصوات أو الحوارات تعكس الوضع النفسي المتأزم، وشعورها القاتل بالعجز والوهن أمام قوى مهيمنة، كما إنها تبرز الصراع في أبعاده الإنسانية حاملة رؤية الشاعر للوضعية الإنسانية من حيث القيم الأخلاقية التي تجسد أو تبرز فلسفة الشاعر في نسبية الخير والشر، بالإضافة إلى كونها صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقض.

من خلال ما تقدم يمكن القول، إن الشلطامي في هذه الحوارية استطاع أن يحرّك شيئاً في نفسٍ وذهن المتلقي، أن استخدامه للحوار في أشعاره زاد الأبيات، جمالاً في الأداء، وروعة في التصوير، جعلت السامع يصغي إليها، مستمتعاً بموسيقاها الشجية.

[1] - قصائد عن الفرح، ص 23.

المبحث الثالث

الدلالة الزمنية للقصيدة

حظي الزمن باهتمام بالغ من قبل الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون، والحياة، والإنسان فالوجود، والعدم، والميلاد والموت، والثبات، والحركة والحضور، والغياب، والزوال والديمومة في مجملها ثنائيات[1] ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، وممارسة فعله على المخلوقات.

والزمن هو سبب وجودنا وهو موكل بالكائنات الذي منها الكائن الإنساني، في تقصي مراحل حياته ويولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب عنه منها فتيل.

كما أنه موكل بالوجود ذاته أي بهذا الكون بتغيير وجهته وتبدل مظهره.

والزمن سيل متدفق مستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل وهو حركة تحمل الصيرورة والتحول والتغيير وتتجلى آثاره في الأشياء والأمكنة والإنسان، فمن الماضي والحاضر والمستقبل يتشكل الزمن الداخلي والخارجي للإنسان إذ إنه محور حياتنا الداخلية والمحرك[2] الخفي لمشاعرنا وتقلباتنا الجسدية وينظم معشيتنا الخارجية.

---

[1] - ينظر، مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط1، 2004، ص 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 14-15-43 .

إن الزمن يتجلى بأبعاده الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل في تسلسل يسيل عبر حياة الإنسان التي تتشكل مع صيرورة الزمن وتتغير وتتحول مع إنسانيته واستمراريته ويأتي الحاضر نتيجة الماضي حاملاً في طياته المستقبل[1].

أن مفهوم الزمن وتداخل شبكاته في شعر الشلطامي إجمالاً كان متبلوراً وعميقاً في دلالته النفسية والفنية معاً ووفق هذا المفهوم نحاول رسم إحساسات الشلطامي بأزمانه والكيفية التي تجلت بها تلك الإحساسات في نصه إذ تبدو هذه النصوص شبكة من تشكيلات زمانية أدارها الشاعر من خلال " تسمره في الحاضر المؤلم مستثمراً قدرة الزمن الشعري على التحرك والالتواء من خلال حركة الفعل باتجاهات متعددة صوب الماضي أو الحاضر أو المستقبل اعتمادا على حركة المخيلة الشعرية والمتماوجة بين التذكر والترقب بين استحضار دقائق الماضي المترسبة ولحظات النبوءة المتجهة نحو المستقبل" [2].

إن التطلع إلى المستقبل هو الذي يحرك جدوة الشعر لدى الشلطامي، ويمكن أن نلمس ذلك من خلال أفعاله المضارعة التي يحاول من خلالها استشراق المستقبل، فعندما نقرأ قوله:

فالجميع
منا إذا انفتحت عيناه يشعر
يصيح يا سيدتي صغيرك
الوسنان[3]

---

[1] - ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقل "بتصرف".

[2] - عبد العظيم رهيف السلطاني فسحة النص، النقد الممكن في النص الشعري الحديث، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، ط1، 2006م، ص 70.

[3] - ديوان، منشورات ضد السلطة، ص 88.

فظرف الزمان (إذا) الدال على الاستقبال يشير في هذا النص إلى المسؤولية التي تقع على عاتق المجتمع لتهيئة الظروف أمام الأجيال القادمة وجعلها في يقظة تامة وقوله:

سأبدد عنكم بعض الوحشة
فالليل رهيب وطويل
وسأزرع في قبري المجهول لأجلكما
ولأجل عيون الأطفال الأحلى
من قمر الصيف المبتهج الأضواء
مشاتل زيتون وقرنفل
حتى إذا امتدت أغصاني فوق القبر
وجدتم ظلاً[1]

وقوله:

سأغني
روعة الأنشودة الخلوة لما
تستمر البندقية
وتقاتل
وحدها في ساحة الميدان
جور البربرية [2]

وكذا قوله:

ومن يثقب الأرض ينداح فيها

---

(1) - ديوان، نص مسرحي من طرف واحد، ص 39.

(2) - قصائد عن شمس النهار، ص 14.

ويبني عليها
أهازيجنا واندحار الردى
لأن الصدى
يقول بأن الحياة الحياة
لهذا الوجود، وأن العدم
لهذي التفاهات، أن البغاة
ستنهار أحلامهم، والندم
سيزرع في كل هذه العيون
صباح جديد..
صباح جديد..[1]

وقوله:

من ذا سيعلم يا حبيبه
أني أخطط في ضلوعي ألف أغنية كئيبه[2]

وقوله:

فلمن سنزرع والسراب
مازال يرقص فوق طين سهولك
الجرد القصيه [3]

وقوله كذلك:

ستصبح أعينهم بندقياتهم عسفهم

---

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص 79-80.
(2) - تذاكر للجحيم، ص 59.
(3) - يوميات تجربة شخصية، ص 92.

أحرفاً ميته [1]

وكذا قوله:

سيعطي سيفه المفلول للخضر الذي

دينه

سيغرز في حناياه ويشعل في

شرايينه

حريق عن رماد الغول

والتنين

والعنقاء

....

ويرسم في فجاح الليل من أحزانه الصوره

ستنسف حزنك الثورة [2]

وقوله:

ويصدح في ظلام الجب

قيثاري

سأصبر يا حبيبتنا وأكتب فيك

أشعاري[3]

---

(1) - تذاكر الجحيم، ص 79.

(2) - يوميات تجربة شخصية، ص 74، 76.

(3) - المصدر نفسه، ص 67.

في النماذج السابقة نرى الأفعال المضارعة المسبوقة بالسين والمتمثلة في قوله (سأبدد ـ سأزرع ـ سأغني ـ ستنهار ـ سيزرع ـ سيعلم ـ سنزرع ـ ستصبح ـ سيعطي ـ سيغرز ـ ستنسف ـ سأصبر).

هي التي تحرك الجمل الشعرية وتوجهها، ومن ثم تحرك القصيدة ككل لأن المستقبل غائب، يحتاج إلى زمن لانتظاره حتى يصبح حاضراً ثم يصبح ماضياً.

وهي كذلك تتحدث عن زمن قريب لاقتران الأفعال فيها بالسين التي هي للمستقبل القريب لا البعيد، فحملت بذلك توق الشلطامي نحو الخلاص السريع.

إن زمن المستقبل في المقطوعات السابقة على الرغم من ارتباط فعله بالسين إلا أن الدلالة الكلية له تعطي انطباعاً بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، فهناك زمن مطلق موغل في الغياب وموغل في المجهول، فالشلطامي يتساءل عن غائب من سيعلم (لمن سنزرع)، السؤال هنا يأتي في مقابل فعل يقوم به الشلطامي وهو التخطيط لنسج أغاني كئيبة، حيث يطالع هذا المستقبل بأغاني كئيبة، أي أن هذا المستقبل مستقبل غير محدد مستقبل مطلق ربما يوجد في كل زمان.

إن الزمن المستقبلي يعد من أبرز الخواص الزمنية في منجز الشلطامي لأن الزمنين الآخرين الأمر والماضي يظلان مشدودين إلى لحظة قادمة وتدل الشواهد التالية على استخدام الشاعر لأدوات الشرط والتمني والاستفهام وإشارات الزمن الدالة على المستقبل تتلخص في قوله:

لا تسقطي فوق زجاج
الليل لا تستشهدي
إلا لاجل الشمس[1]

---

[1] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 40.

وقوله:

ماذا سأكتب يا رفاق
ماذا سأكتب للذين سيسألون
ويسألون [1]
لماذا لم تعد؟

....

من يمسح الأوحال عن
جبينها
ويستعيد قلبها الكسير
من منفاه [2]
فوددت لو أن الزمان بلا مساء
كي لا أنام

....

لو تصير الكلمة
دمعة في غمرة الشوق إليك
وطني...[3]
ومتى تأتي إلينا
أيها الغائب في صمت السموات

....

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص7.
(2) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 10- 36.
(3) - تذاكر للجحيم، ص 24- 41.

ومتى في زحمة الليل الذي يشتد

تشتاق إلينا [1]

وقوله:

ونغني للملايين الفقيره

كي تثور [2]

تبدأ هذه الإشارات الشلطامية البسيطة احتفاء بالزمن القادم الذي لا يُدرك إلا بالتساؤل والتمني، التساؤل عمن يحرر الوطن أو البلاد من العدو، والشلطامي كثيراً ما يذكر وطنه (بنغازي) في منجزه الشعري، وكأنه يستعيدها بقوة هذا الشعر وفعله الزمني، أما الغد فعنده سيولد قريباً ويبدأ فيه كل جديد يتطلع إلى المستقبل.

وهذا المستقبل الذي صار وطناً خاصاً للشلطامي بديلاً مؤقتاً عن وطنه المكان أي وطناً موقوتاً بالكتابة منوطاً بالمخيلة وبالرؤية.

يقول الشلطامي:

لكم أود أن أرى ذراك في صباح

لكم أود أن تراني فيك

كل دار

....

نود أن نقول للكبار والصغار

لكل بيت أو صدت شباكه

الرياح

---

(1) – قصائد عن شمس النهار، ص 9.

(2) – أنشودة الحزن العميق، ص 14.

وكل شعر أشعل المجوس فيه النار

بأن ما نراه سوف

تشرق الشموس

عليه في غد قريب

يهدم الجدار [1]

يستعيد الشلطامي أرضه "المكان" في أرض القصيدة بشكل إبداعي حققه الفعل "أرى" فإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعري الشلطامي، فإن ذلك يتم من وجهة فعلية أخرى تتمثل في الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية وهو أمر بالسلب.

بمعنى أنه يخاطب الأخر وهو الحاضر بألا يفعل ويبقى الارتقاب والتوقع هل ينفذ المخاطب النهي أم لا ينفذه؟

أما فعل الأمر كما في قوله: ولتظلوا صامدين[2].

فهو أمر بالإيجاب بأن يفعلوا ويظلوا صامدين في وجه الغزاة وإذا كان النهي ضد الشاعر بمعنى أنه ينهى عن شيء لا يرغب فيه ولا يحبه فإن الأمر في هذه الحالة يكون في صالح الشاعر لأنه يأمر بالتأكيد بما هو جميل وطيب ويقيني.

وفعل الأمر يقع في نطاق المحتمل لا الممكن، فقد يحتمل تحقيقه، وقد يحتمل عدم تحقيقه أي أنه يقع في دائرة الاستقبال في الانتظار والارتقاب من قبل الآمر.

---

(1) - ديوان، يوميات تجربة شخصية، ص 106- 107.

(2) - ديوان، أنشودة الحزن العميق، ص 14.

وزمن الأمر "هو زمن مستقبل في أكثر حالاته؛ لأنه يطلب به حصول ما لم يحصل أو دوام ما هو حاصل، وهو مستقبل باعتبار المعنى المأمور به المطلوب تحققه ووقوعه ابتداء إن كان غير حاصل وقت النطق أو داوم حصوله واستمراره إن كان واقعاً وحاصلاً وقت الكلام وفي أثنائه" [1]. وهذا ينطبق على قول الشلطامي:

"تقدم.. وتقدم وخذ نجمة من سمائي"
"تقدم. . وخذ حفنة من ترابي"
تقدم. . تقدم. . ولا تتخاذل
فكل الصلوات جمَّعها زمن القهر
في المشنقه
تقدم.. تقدم.. ولا تتردّدْ
وطني...[2]

نلمس في هذا المقطع تكرار (تقدم) ست مرات، وهو يوحي بدلالة الحث على النضال الوطني الذي تناغم مع الناتج الدلالي لتكرار فعل الأمر (خذ)، وتكرار كذلك صيغة النهي (لا تتخاذل، لا تتردد) وإلحاح الشاعر على صيغة الأمر أعطي كثافة تعددية، وأتاح للدلالة من خلال هذا التكرار أن تفرغ شحنتها.

وفعل الأمر موجه إلى المخاطب رغم أن فاعله لا يظهر بل يبقى مستترا في أغلب الأحيان، وعندما يتوجه الشلطامي بفعل الأمر إلى المخاطب كأنه بتوجيه هذا يضع حوارية بينه وبين الآخر.

---

[1] - النحو الوافي، ص 64.
[2] - ديوانه، قصائد عن شمس النهار، ص 38.

كما في قوله:

قف

- أنا

- أنت

- لما؟

- نحن نود أن نبرهن لرجال السلطه

- وللمفاوضين في ترجمة أمينه

أنا على إصرارنا

- نعدم كل ساعة رهينه

- لكنني يا سيدي. ..

- أخرس

- نعلم بالضبط الذي تريد أن تقوله

- فاستسلم الآن إلى القضاء

في سكينه

- لكنني يا سيدي. .. الفاضل. .

- أنهض..

- هل تسمع الأمر الذي يقوله المسدس

- وقادهُ المسدس الحاقد

- نحو الباب

"بابا"

وكان صامتاً

" أبلغ سلامي لجميع الناس"

" حيث يكون الناس"

وأسرع

"لابد أن تبرق لي

بموعد الوصول"[1]

فأفعال الأمر (قف- اخرس- انهض- اسرع- استسلم - انهض) حققت نوعاً من الدرامية إذ ثمة نوعان من الحوار داخل هذا المقطع – داخلي وخارجي- وعلى ما يبدو فإن الشاعر قام بمساعدة القارئ على التفريق بين نوعي الحوار وذلك بجعله الحوار الداخلي بين أقواس صغيرة، صوت طفلته (بابا) وصوت مفتش الجمرك (أبلغ سلامي لجميع الناس) وصوت زوجه (لابد أن تبرق لي بموعد الوصول)، وجعل الشاعر تداعي هذه الأصوات في صورة شبه تعاقبية أما بعد سرد أو وصف أو حوار، ليولد بذلك تناقضاً بين الماضي والحاضر ويمكن ملاحظة تحقق الدراما لدى الشلطامي بين الطلب والأمر والنهي وكيف تجادل مع مخاطبيه بطلبات مختلفة.

فالأول يطلب منه ألا يغني، والثاني ألا يثور، والثالث ألا يموت، وذلك من خلال قوله:

لا تغن

قبل أن يمتد في أعماقك الحزن وتصحو

بين جبينك الجروح

ثم حاذر أن تبوح

بالذي يجعل للأغنية البكماء في الليل

(1) - قصائد عن الفرح، ص 21-22-23.

لسان [1]

وقوله:

لا تثور

الليل يأكل مقلتيك وأنت من سجن

لسجن[2]

وكذا قوله:

فاحترس أن لا تموت

قبل أن يلم في نفسك شمل الذات

فالعالم أعمى[3]

فالأفعال (لا تغن- لا تثور- لا تموت) الآمرة والناهية تقف فاعليات زمنية تشكل زمن المقطع وزمن القصيدة ككل وهذا اللون من الزمن يمكن أن نطلق عليه "زمن مستقبلي".

فبنية النص الشعري تنهض أساساً على زمنية ما تتمثل في مراقبة التطور الدلالي للكلمات، وفي استثمار تاريخيات الكلمة في السياقات المختلفة، فضلاً عن مراقبة الزمان نفسه دلالياً بشخوصه وأحداثه وأساطيره، ومن وجهة ثانية فإن تراكيب الجمل الشعرية وتواصفها سياقياً واستبدالياً يتم عبر نسق ما تشكله زمنية هذا التركيب وترتيبه وتكراره وإظهار إيقاعاته في سكونها وحركاتها واختزالها وتمددها [4].

---

[1] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 23-24.

[2] - يوميات تجربة شخصية، ص 47.

[3] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 26.

[4] - ينظر عبد الله السمطي، محمود درويش ومواقيت القصيدة، مجلة القاهرة، ع15، 1995، ص 71.

وفق هذا المنطلق سيتم الحديث عن الإيقاع* ودلالته الزمنية عند الشلطامي والسؤال البارز هنا هل يعطي الإيقاع إحساساً ما بالزمن وما هي علاقته بالدلالة الزمنية؟

يعد الإيقاع منبعاً مهماً من منابع بناء النص في الشعر العربي، فقد تنبه العديد من النقاد إلى دوره وأهميته في الشعر، فنجد ابن طباطبا العلوي مثلاً ربطه بالشعر الموزون قائلاً "للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[1].

فالإيقاع في الأساس ينهض على فكرة الزمن من خلال الحركات والسكنات والتقديم والتأخير والحضور والحذف "وإذا كان هذا الإيقاع يبدو أساسياً في الخطاب الشعري فإن هذا لا يعني أن عنصر الدلالة يحتل مركزاً هامشياً، بل إن عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوياً مع العنصر الإيقاعي، ذلك لأن الخطاب الشعري يرتبط بخصيصة أساسية تجمع بين العنصرين معا، وهي خصيصة النظم التي لا يمكن حصرها في المستوى الصوتي فحسب مغبة السقوط في خطأ التجزئ، ذلك لأن النظم لا توجد إلا على هيئة علاقة بين الصوت والمعنى، وعليه يبقى بنية صوتية دلالية" [2].

استخدم الشلطامي أغلب البحور الشعرية، وكانت الغلبة للبحور الصافية إذ أنها احتلت المرتبة الأولى في نصوصه وأعطت لهذه النصوص إحساساً بامتداد الزمن وعدم تغيره وعدم انقلابه، ومن هذه البحور الصافية التي

---

* - ينظر، ص 164وما بعدها من هذه الرسالة.

(1) - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية ط3، لات، ص 53.

(2) - حسن الغرفى، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، لاط، لا ت، ص 124.

استخدمها بحر الرمل إذ إنه وجد في صيغ هذا البحر ما يتناسب أساه وحزنه إلى جانب ما توفره تفعيلته من بساطة في الإرسال وإبراز في المعنى أضف إلى ذلك "مرونة وقابلية تفعيلاته للتشكيل بما يتناسب مع الحالة النفسية للشاعر التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقى موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة"[1].

وصيغ هذا البحر كالتالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهذه التفاعيل أو الصيغ غير ثابتة لأنها تتعرض لعدد من التحويرات في الحشو والأعاريض والأضرب وفقاً لقواعد تنظم استعمالها في المواضع المختلفة[2].

ولهذا البحر عروضان وستة أضرب هي:

العروضة الأولى محذوفة ولها ثلاثة أضرب

الضرب الأول: تام

الضرب الثاني: واف مقصور

الضرب الثالث: واف محذوف

العروضة الثانية: مجزوؤة ولها ثلاثة أضرب.

الأول: مجزوء مسبغ

الثاني: مجزوء

(1) - عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، ص 574.

(2) - المرجع نفسه، ص174.

الثالث: مجزوء محذوف[1].

وإذا دخلت الزحافات والعلل على هذا البحر فإنه يتشكل من تكرارها تفعيلات أخرى ففاعلاتن تصبح (فعلاتن) بدخول الخبن* (وفاعلن) بدخول الحذف**.

وفي هذه الحالة فإنها تتحول إلى نغمات بحور أخرى هي (المتدارك- الخفيف- المديد- الكامل)

إن لكل كلمة في الشعر تفسيراً زمنياً خاصاً بها كذلك التفعيلة، فإنها لها نفسها الزمني الذي يجعها تسهم في تأسيس هذا البحر أو ذاك.

وقد نص نقاد الشعر على وجود تجاوزات محمودة زمنياً، في أساس كل تفعيلة على حدة، تجعل الانتقال من تفعيلة إلى أخرى لا يتسم بالنشاز المطلق وإنما يتخذ طابعاً حركياً على المستوى الزمني يختلف بطءاً أو سرعة، وليست هذه التجاوزات سوى ما يعتري التفعيلة من زحافات وعلل تسهم بدورها في إبطاء أو تسريع العبارة الشعرية، وهي بذلك تتخذ طابعاً علمياً على المستوى الزمني لأن التفعيلة على أساسه، تسير وفق منطق زمني معين[2]. ولمعرفة ذلك كله نقف عند شواهد من شعر الشلطامي.

---

(1) - ينظر، أبى بكر محمد بن عبد الملك بن إسلام الشنتريني الأندلسي،المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تح محمد رضوان الدأبة، دار الملاح للطباعة والنشر، ط3، 1400- 1979م، ص 78، 79، 80 .

* - الخبن: هو حذف الثاني الساكن من فاعلاتن فتصير فعلاتن ينظر المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، ص 25.

** - الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف ينظر نهاد التكريتي العروض العملي، دار دمشق للطباعة والنشر لا، ط، لا ت، ص12.

(2) - ينظر، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 112.

يقول الشاعر:

حاجب الجلسة مستاء وتعبان.

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتان

ونعسان

مفاعيلن

وكانت

فعولن

قاعة المحكمة الباذخة الرهبة كالهيكل تبدو

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

تستلذ النوم من ألفي سنة[1]

فاعلاتان فاعلاتن فاعلن

إن أول ما يلاحظ من المنطق الزمني في الأبيات أنها أعطت لنا أربع تشكيلات زمنية معينة (فاعلاتن- فعلاتن- فاعلن - فاعلاتان) فالتشكيلة الأولى (فاعلاتن) تامة بينما التشكيلة الثانية (فعلاتن) فيها زحاف الخبن في حين نلاحظ أن التشكيلة الثالثة (فاعلن) اعتراها علة الحذف، أما التفعيلة الرابعة (فاعلاتان) جاءت مسبغة[*].

وهذا الاختلاف الزمني بين التمام والزحاف والعلة جعل المقطع يخضع أيضاً لاختلاف زمني من سطر إلى سطر، أضف إلى ذلك مساهمة حروف المد في ذلك مثل (تعبان - نعسان).

---

(1) - ديوان نص مسرحي من طرف واحد، ص 5.

* التسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما أخره سبب خفيف، ينظر: أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1397 و.ر، 1988، ص46.

كما جاءت نسبة الزحاف في الأبيات السابقة متوازنة مع نسبة التفاعيل التامة وهذا بدوره وفر استرخاءً في الحركة أضف إلى ذلك مساعدة الحذف في هذا الاسترخاء.

نقف الآن عند جدول يبين المنطلق الزمني لتفعيلة الرمل في الأبيات السابقة.

البحر	التفعيلة	المنطلق الزمني للتفعيلة	
الرمل	فاعلاتن	الزحاف	العلل
		خبن- فعلاتن	الحذف- فاعلن
			التسبيغ فاعلاتان

نلاحظ من الجدول أن تفعيلة الرمل عند محمد الشلطامي لها منطقها الزمني في حدود البحر الشعري.

ومما تقدم يمكن القول إن الشلطامي كان يدرك أهمية وظيفة التفعيلة في بناء النص الموسيقى، لذلك نجده يلجأ إلى المزج بين التفعيلات وخصوصاً التفعيلات المتقاربة أو المتشابهة في الأوزان.

فنجده مثلاً في قصيدة "الاتهام" ثمة تداخل بين (الكامل والمتقارب والوافر والمتدارك).

وذلك في قوله:

صدرت حكمك والمساء

هذا السطر من (البحر المتقارب) "فعولن"

وفي السطر الثاني استخدم بحر الكامل (متفاعلن)

مازال يعقبه الصباح وأمنا الشمس الكبيره

وفي السطر الثالث استخدم (بحر الوافر- مفاعلتن).

وذلك في قوله:

حمراء تشرق رغم مخبرك الوضيع

وفي السطر الرابع استخدم (بحر المتدارك فاعلن)

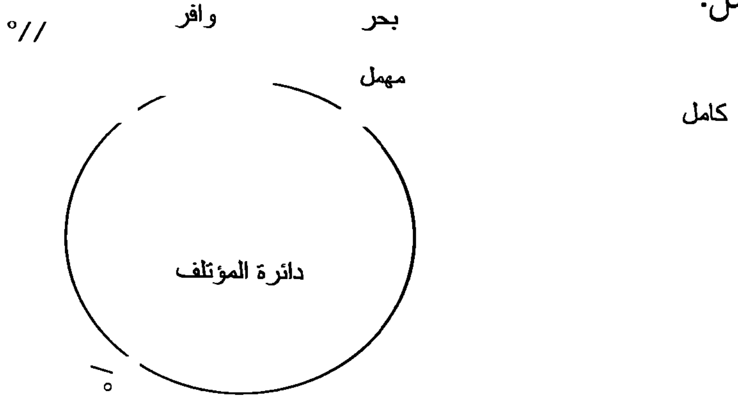
دعني أقول بأن ما بيدي أو يدك الزمان.

ويعود في السطر الخامس إلى (بحر الكامل- متفاعلن)

يمضي بعالمنا الكبير[1].

إن البحور التي مزج بينها الشلطامي هي بحور صافية وتمثلت في (الكامل- الوافر- المتقارب- المتدارك) وهذه البحور من دائرتين عروضتين مختلفتين، إذ يمثل (الوافر والكامل) دائرة تسمى دائرة المؤتلف.

أساس هذه الدائرة هو بحر الوافر، وهو يتكون من صيغة مفاعلتن ستة مرات وهذه الصيغة مركبة من وتد مجموع (//°) سبب ثقيل (//) وسبب خفيف (/°) وأول وتد مجموع هو مفك الوافر وأول السببين مفك الكامل وأول سبب الخفيف بحر مهمل.

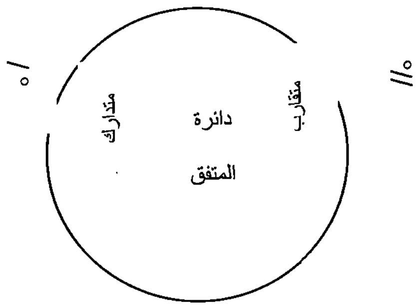


(1) - ديوان، تذاكر للجحيم، ص9.

بمعنى أنه إذا تركنا الوتد (مفا) وفككنا بحراً جديداً خرج وزن (علتن مفا) أو(متفاعلن) وهو وزن بحر الكامل (متفاعلن) فإذا تركنا السبب الثقيل الذي هو أول الكامل بقي لنا من الدائرة بحر مهمل يبدأ من أول السبب الخفيف ووزنه (فاعلاتك) ست مرات[1].

وهذا البحر المهمل هو بحر المتوافر فاعلاتك فاعلاتك فاعلن ومن (المتقارب- والمتدارك) نستخرج دائرة تسمى دائرة المتفق.

فأصل هذه الدائرة هو بحر المتقارب ووزنه فعولن – فعولن- فعولن – فعولن



فإذا تركت الوتد المجموع فعو خرج وزن آخر هو (لن فعو) وهذا الوزن هو وزن (فاعلن) وهو وزن المتدارك فالسبب الخفيف هنا هو مفك المتدارك[2].

وكأن الشلطامي استخدم في قصيدته السابقة أربعة أبحر فما دلالة ذلك كله من الوجهة الزمنية؟

إن نظم الشلطامي لنصوصه في البحور الصافية أعطى إحساساً بامتداد الزمن وعدم تغيره وعدم انقلابه، والزمن هنا يصبح زمناً طليقاً صافياً حيث

(1) – المعيار في أوزان الأشعار، مرجع سابق، ص 17- 18.

(2) – المرجع نفسه، ص 16.

ينسج حركاته وسكناته في وحدة إيقاعية واحدة وهو إذ يكتب معظم قصائده في البحور الصافية فإنه بذلك يشعرنا بهذا الزمن الغنائي الممتد في شعره.

أضف إلى ذلك انسجام هذه الأبحر في الأبيات السابقة مع بنية التعبير التي اقتضت إبراز دلالة تفاؤل الشاعر على الرغم من المحن والشدائد التي تعتريه.

وهذا التداخل أو المزج في الأبيات السابقة سجل توازياً بين الوزن والدلالة فكل سطر يشكل اكتمالاً عروضياً ودلالياً معاً.

إن الإيقاع الشلطامي لا يتخلى عن الزمنية بل يعمق الإحساس بها، فالبحور الشعرية تخصب باستمرار وتعطي كافة مكنوناتها ودلالتها النغمية.

المعجم الزمني:

إن قراءة المعجم الزمني في نصوص الشلطامي يعطي إحساساً بقيمة الزمن ودلالاته حيث ركز على ذكر المفردات الزمنية وتواليها في كل قصائده.

ولعل غرضه من ذلك إعطاء هذه النصوص امتداداً كبيراً في كل الآنات الزمنية بدءاً من نقطة الماضي غير المحدد بزمن ما إلى دائرة المستقبل المطلق.

وهذه الدراسة قامت بإحصاءات لبيان هذا المعجم الزمني الشلطامي وذلك لبيان دلالته في نصوصه ويمكن الوقوف على ذلك في معجمه الزمني.

فـ "الليل" مثلاً وكما هو معروف جزء من الزمن يبدأ من غروب الشمس واستتارها إلى طلوعها مرة أخرى.

ولابد أن نتساءل عن هذا الليل فهل هذا الليل الذي وظفه الشلطامي هو نفسه الليل الذي عرفه أو وظفه الشعراء من قبل على أنه يمثل الظلام والحزن وما إلى ذلك الليل عند الشلطامي يمثل رمزاً للاستعباد والقهر والظلم الذي نتج عنه حزناً عميقاً في نفسه ويبدو هذا جلياً من خلال قوله:

عادة لا يحلم الموتى بغير القبر

والمعول

والحفار

والليل الطويل[1]

فالليل هنا طويل ملئ بالهموم والأحزان وهو دلالة على الألم والأسى ومنه كذلك قوله:

لم تزل فينا رغم ليالي العقم والإرهاب[2]

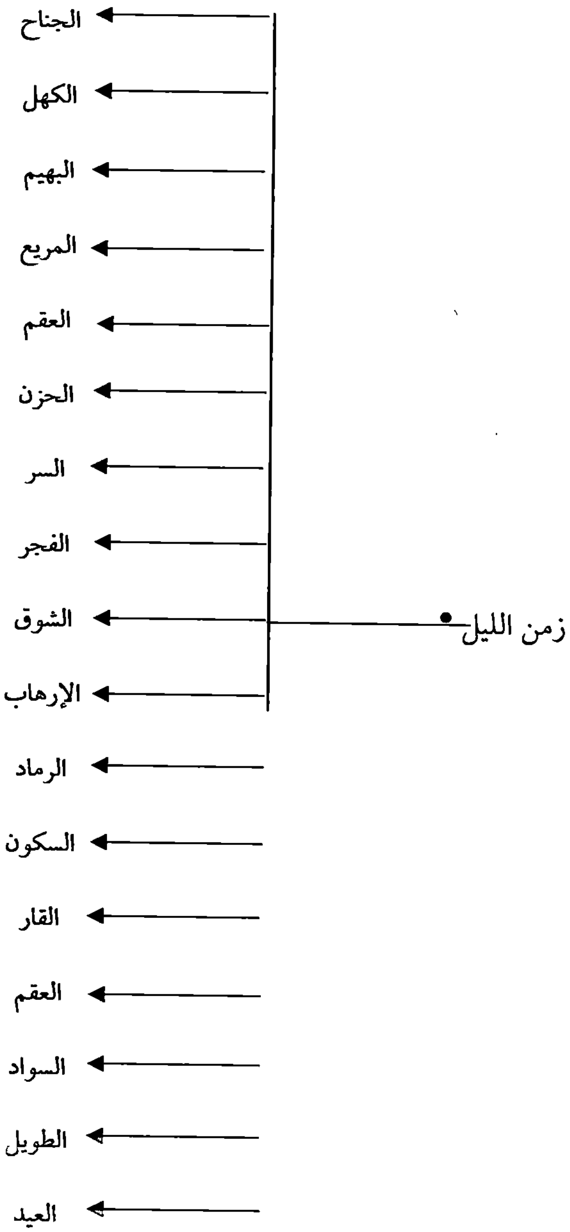
لقد احتل زمن الليل مساحة كبيرة جداً من معدلات تكراره إذ بلغ عدد إيراده في شعره نحو (169) مرة وفي مجملها تعبر عن الزمن الكئيب.

فالليل عنده يحمل دلالة المعاناة والحزن، وانتظار الأمل المشرق بتحقيق الأحلام وزوال الهموم وكل ما من شأنه أن يقف حجر عثرة في طريق الطامحين والمناضلين في سبيل حالهم، بل حال من حولهم والشكل التالي يبين أهم السياقات الدلالية لليل عند الشلطامي.

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 18.

(2) - عاشق من سدوم، ص 9.


زمن الليل
الجناح
الكهل
البهيم
المريع
العقم
الحزن
السر
الفجر
الشوق
الإرهاب
الرماد
السكون
القار
العقم
السواد
الطويل
العيد

ويأتي بعد الليل المساء في الترتيب إذ بلغ تكراره نحو (10) مرات وهذا جاء في شعره كله.

ثم بقية المواقيت الصباح (30) مرة والنهار (10) مرات ثم الغروب (3) مرات والشروق مرة واحدة والظهيرة (3) مرات والساعات (17) مرة والدقائق مرة واحدة والفجر(23) مرة.

أما بالنسبة للفصول والشهور فلقد ذكر الشلطامي مفردات الفصول الأربعة والشهور الإفرنجية.

حيث بلغ عدد الشهور عنده (3) مرات أما الفصول فلقد بلغ تكرار الشتاء (8) مرات والصيف (7) مرات والخريف مرتان.

واحتل فصل الربيع المرتبة الأولى في نصوصه فلقد بلغ عدد تكراره نحو (20) مرة وفي كل مرة يعبر عن الإحساس بالحلم في الخلاص من العدو وإعادة الأرض المحتلة.

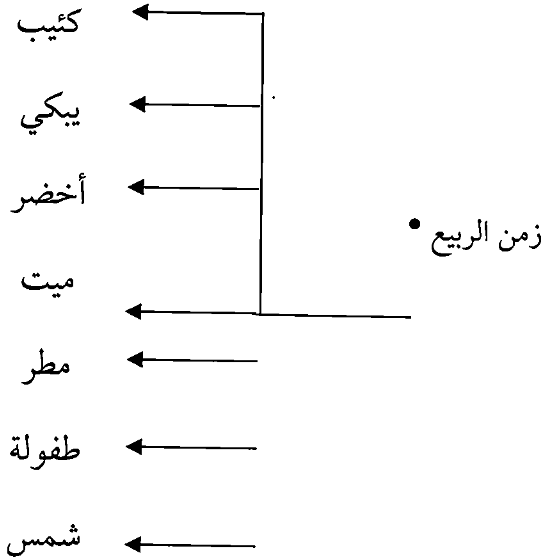
يقول الشلطامي:

أنا في ضوئه الوسنان أقتل
هذه الأشهر
وأسمع صوتك الأخضر
ربيعاً
ربيعاً
يبارك هذه الأحزان والالآم
والأشجان [1]

أهم السياقات الدلالية الواردة للربيع في شعره.

---

[1] - ديوان، يوميات تجربة شخصية، ص 63- 64.



إن المعجم الزمني عند الشلطامي يشمل الوقت ودلالته في الأمس والغد، والماضي والحاضر، الغروب والشروق، والنهار والليل، والمساء والصباح، والضحى والظهيرة والشهور والأسابيع، والأيام والفصول، والسنوات والعصر بكل دلالتها وهو بذلك (يزمن) قصيدته ويرتكز أساساً على زمنها.

إن أثر الزمن في الخطاب الشعري الشلطامي بيِّنٌ وجلّي ويبدأ في انجذاب القصائد إلى زمن المستقبل، وفي رصد إيقاعات النص وقراءة معجمه الزمني.

الفصل الثاني

بنية الصورة الشعرية

المبحث الأول: لغة الصورة الشعرية

المبحث الثاني: الصور البلاغية

المبحث الثالث: الصور الرمزية

الشعر العربي الحديث لا يعد تمرداً على شكليات قيود صارمة، وضعت الشاعر وقصيدته في قالب معين، بل هو تغير جذري وشامل في رؤية المبدع وطريقة تعامله مع اللغة.

ذلك المبدع الذي يشتغل بقضيته النقاد والبلاغيون منذ زمن مبكر، منذ أن حاول البلاغيون التوصل إلى فهم إعجاز القرآن الكريم، وتذوق النصوص الأدبية، وتحليلها ويميل الإنسان بفطرته إلى الكلمة العذبة والصورة الخلابة وينفر من اللفظة الخشنة، والصورة المقززة القبيحة، ومشاهدة البؤس والشقاء، فقد ميز بفطرته بين تغريد البلابل ونعيق الغراب، وبين الصورة اللطيفة للعصفور، والصورة القبيحة للبومة والغراب.

ويظل الشعر حياً باقياً بما يخلقه الشاعر من صور واستعارات في الذهن توحي إليه بعامل التشكيل اللغوي الفني النابع من خيال الشاعر المبدع، القادر على توظيف ما خفي بين الأشياء من علاقات ويبرز استعمال الشعر للصورة للتعبير عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها من طريق مباشر، أو من أجل أن تنقل تلك الصور الدلالة الحقة لما يعانيه الشاعر وما يجده.

والصورة لم تكن وليدة الشعر الحديث، ولم تقتصر عليه بل هي مسألة قد ضربت بجذورها في الزمان، ومما يؤيد ذلك هو عدم تفرد أحد بمفهومها، بل إن علوم البلاغة والنظريات النقدية على مرّ العصور ما انفكت تعيد فيها النظر وتعمل فيها منذ أن تحدث عنها الجاحظ وحتى وقتنا الحاضر.

الصورة أداة لها طريقها الخاص في عرض المعاني مقترنة بألفاظها [1] وهي ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه، وهي تلعب دوراً هاماً في بناء الشعر إذ إن الصورة تبقى أداته الأولى والأساسية، تفرق عصراً عن عصر، وتياراً عن تيار، وشاعراً عن شاعر، وتُظهر آصالة الخالق، وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة، التي ينقل بها تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه [2].

ومحاولة منا في تسليط الضوء على بنية الصورة الشعرية عند الشلطامي، اقتضت الدراسة تقسيم الصورة عنده إلى المباحث التالية:

المبحث الأول: لغة الصورة الشعرية

المبحث الثاني: الصور البلاغية

المبحث الثالث: الصور الرمزية

---

(1) - ينظر، محمد حسن علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1412هـ، 1992م، ص 9.

(2) - ينظر، علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص 17.

المبحث الأول

لغة الصورة الشعرية

اللغة هي الوسيلة الأولى للتواصل الإنساني بشتى أنواعه وهي السمة المميزة للإنسان عن الحيوان، وهي مادة الفكر وجوهر الشعور والإحساس، فلا وجود لفكر أو إحساس إلا من خلال اللغة ولا وجود للأدب إلا من خلالها لأنها جوهره وشكله الظاهر وتعد المادة الأولية لكل أدواته الفنية وخصائصه الأسلوبية[1]، فإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة والتعبير، فإن من أهم مميزات ومقومات الشعر هي استغلال أهم طاقات ومعلومات اللغة وانتزع الكلمات من دورها العملي، وتوظيفها توظيفاً جديداً لتعبر عن عالم جديد بصياغات جديدة وبهذا "يكون المبدع قد قام صراعاً بين مادتها الأولية وطبيعتها الفنية، وهذا التحول وهذا الصراع هما ما نعنيه بعبارة لغة الشاعر الخاصة"[2].

فالشاعر يتوسل عن طريق الكلمة التي هي ليست رموزاً صوتية لها مدلولاتها بل هي كائن حي ينمو ويتطور "لها حضور وكيان وجسم"[3].

وهذه الكلمة في الشعر ليست تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ولكنها رسم لخصب جديد[4].

---

(1) - ينظر، فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية عالم الكتب الحديثة، لا ط، لا ت، ص 126- 73.

(2) - خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1979م، ص 126.

(3) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 181.

(4) - ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، ط1، 1991م، ص 239.

وهذه الكلمة تعد تجربة إنسانية نابضة بروح العصر"وفهمها ليس محاكاة الأشياء والتشكيل عليها، بل مهمتها على العكس، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال، لتستخلص منها إمكانات غير متوقعة ومعان كامنة تحملها في طياتها"[1].

وللغة طاقات هائلة يقوم الشاعر بتفجير هذه الطاقات، ومن ثم إعادة إنتاجها من جديد في عملية خلق وبعث، فينفخ في أشكالها حتى تعد مسكونة بالحركة والحيوية[2].

والشاعر ليس كغيره من الناس إذ إنه يشكل إدراكه الجمالي من منظوره الخاص، ويعبر عن تجربته الشعرية بلغة جمالية تتجاوز الأشياء في علاقاتها الثابتة والمنطقية[3] فنجده " يهز علاقات اللغة ويقيم بين الكلمات علاقة لغوية خاصة تجسد وتصور خبرة الشاعر الجمالية وحقائقه النفسية والفكرية والاجتماعية وهي ما يطلق عليه "صورة شعرية"[4].

التي هي "خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير"[5].

والشاعر حين يلجأ إلى الصورة الشعرية لحل معضلة اللغة لم يستغن عنها بوصفها وسيلة أولى للتعبير الشعري، ولكنه منحها فرصة أن تكون جديدة في كل آن في أن يكون لها جسد ينبض بالحياة في كل لحظة[6].

---

(1) - رجاء عيد، لغة الشعر وقراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 172.

(2) - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار بيروت، ط1، 1995م، ص 73.

(3) - زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط1، 1999م، ص 21.

(4) - مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط2، 1995، ص 6.

(5) - إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، دار صادر بيروت، ط1، 1996م، ص 260.

(6) - ينظر، أسماء صالح مفتاح الطوير، الصورة في شعر على الفزاني، رسالة ماجستير، جامعة قاريونس، ص 34.

والشاعر حين لجأ إلى لغة التصوير هو في الواقع قد عاد باللغة إلى أصولها الأولى فاللغة في نشأتها الأولى كانت تصويرية وشيئاً فشيئاً بدأت تأخذ طابع التجريد فهو بهذا يشبه الطفل أو الإنسان البدائي، فكل منهم لجأ إلى الصورة باعتبارها وسيلة للتعبير عن طريق الربط بين الأحاسيس والصورة وكل منهم يمتلك قدراً من الشفافية الفطرية تمكنه من اكتشاف ما بين الأشياء من علاقات كامنة خلف الظاهر[1].

وبالتأكيد هناك فرق بين الثلاثة في أسباب لجوئهم إلى لغة التصوير، فالطفل والبدائي،لا يملكان القدرة على التجريد فالتعبير بالصورة بالنسبة لهما بمثابة تعبير حرفي مباشر نحو كل ما يشعرون به، أو يحيط بهم غير أن للشاعر أسبابه تختلف عن ذلك تماماً، وهو يلجأ إلى التعبير بالصورة محاولاً أن يصل[2] إلى رتبه اللغة البدائية في بكارتها وطهارتها ونضارتها، يحاول أن يعيد توحيد الكون والإنسان وكل ما يحيط به في هذا العالم، وتلك النظرة الكلية الشاملة تخلف لديه رؤية أعمق ووعياً أشد بالكون والحياة.

وعن طريق الصورة يختلف إحساس الشاعر باللغة، فلم تعد مجرد ترجمة لمشاعره وانفعالاته، ولم يعد ينظر إليها على أنها أصوات لألفاظ معينة بل أصبحت بالنسبة له تمثل تجسيداً للوجود بأسره [3].

---

(1) - ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 180.

(3)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

اللغة تمنح الشاعر إمكانية توليد إيقاع ما، داخل الصورة الشعرية وذلك من خلال الترتيب الشكلي أو التكرار أو التضاد أو الوصف، والشلطامي عمل على تفجير طاقات لغته، وذلك بتفجير ألفاظها في تحقيق جماليات النص.

الصورة الشعرية علاقة لغوية تعتمد الكلمة أساساً لها في تراكيبها التي عمل الشلطامي على توظيفها في بناء صورته الشعرية، وذلك عن طريق التكرار الذي يعتبر من أهم التشكيلات الفنية التي استعملها في داخل البناء الفني لقصائده.

فالتكرار من الظواهر الفنية المعروفة في الشعر العربي القديم، فشعراء الحداثة وظفوا التكرار في أشعارهم توظيفاً جديداً، فهو لا يأتي من أجل تجنيس أو تحسين العبارة، بل أصبح يؤدي دوره في بناء الجملة الشعرية ونقلها إلى عدة مستويات مختلفة، وإيراد التكرار في شعر الشاعر ما هو إلا إلحاح على نقطة أو عبارة مهمة يريد الشاعر من خلالها لفت انتباه المتلقي أو السامع إليها، فالتكرار " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة" [1].

تلعب اللغة دوراً بارزاً في إحداث التكرار وفي التوطئة له ذلك أن طبيعتها التركيبة قائمة على نمطية منه فالتكرار أو التماثل أمر لازم في لغة البشر[2]، وهو "إعادة العبارة بنصها في سياق واحد لغرض يستدعي إعادتها في مقام تقتضي هذه الإعادة"[3].

يأخذ التكرار عند الشلطامي أنماطاً تعبيرية متعددة مختلفة فلكل نمط تكراري شكله الخاص تبعاً لصورته الشكلية التي ورد فيها وتبعاً لإنتاج الدلالة

---

(1) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978،، ص 276.

(2) – ينظر، فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة عمان، ط1، 2004، ص 32.

(3) – إبراهيم محمد عبد الله الخولي، التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1993، لا ط، لا ت، ص21.

التي يفرزها، وهذه الأنماط وجدت في شعره من خلال تكراره للعبارة أو البيت وتكراره للحروف وللمقطع الشعري بالكلية، فتكراره للحرف نجده في نصوصه ولعل هدفه من هذا التكرار خلق ألوان جديدة من الدلالات والمعاني.

فمن التكرار الحرفي الوارد عنده قوله من قصيدة (أغنية عن الغضب):

لم تزل فينا بقيه

لم نزل نحمل في أعماقنا الشمس

وجهاً

رائعاً للبشرية

لم تزل فينا على رغم ليالي العقم والإرهاب

يا قلبي بقيه

....

لم نمت بعد وأنّا

لم نزل نحلم بالعيد الكبير[1]

كرر الشاعر حرف النفي (لم) الذي يؤكد من خلاله تأكيده لوطنه الذي يحمل له الحرية والانتصار والثورة.

وأدى تكرار الحرف عنده في بعض المواطن إلى إضاءة لفظة أو عبارة ما جعلها أكثر بروزاً أو تمييزاً عن غيرها من الألفاظ الأخرى وعادة ما يتم ذلك من خلال اقتران هذا الحرف المكرر بمعظم ألفاظ أو عبارات المقطع، في حين يبقى اللفظ أو العبارة المراد إضاءتها خاليه من التكرار، ومن هذا النموذج قوله في قصيدة (عاشق من سدوم):

[1] – عاشق من سدوم، ص 9، 10.

يا أيها القلب

يا من ترف بجرحك مثل الحمامة بين مخالب نسر

وتخترق المنطقيات فالظلمة الآن

ضوء شديد السواد...[1]

ومن تكراره للحرف كذلك قوله من قصيدة(أحزان ديوجين):

وبنغازي ما عاد فيها السأم

ولا عفر الحزن فيها الأغاني

ولا عذبّ النفس فيها الندم

ولا صدئت في شتاها الثواني[2]

كرر الشاعر حرف النفي (لا) مع حرف العطف (الواو) ثلاث مرات مكوناً بذلك نقطة النقل التي ينطلق منها التكرار لخلق صورة شعرية في كل مرة، وذلك عن طريق تأسيس معنى جديد تتواصل فيه الدلالة بتسليط النفي على ما بعده في قوله (عفر الحزن، عذب النفس، صدقت في شتاها الثواني) بتغيرها في العلاقات الدلالية المنتشرة في داخل ثنايا الصورة الشعرية التي بدورها تعكس حالة الشاعر النفسية، والملاحظ كذلك أن الشاعر كرر حرف الجر (في) أربع مرات وذلك لغرض الربط بين الفعل ومتعلقاته.

ومن تكراراته التي كان لها دورٌ كبيرٌ في تشكيل لغة الصورة تكراره للكلمة أو اللفظة وهذا التكرار يعد من أبسط التكرارات، ويحقق هذا التكرار في النص الشعري"إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه"[3].

---

(1) - المصدر نفسه، ص 19.

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص 63.

(3) - صالح أبو صبع، ظاهرة التكرار في الشعر الحر، مجلة الثقافة العربية،سنة5، ع3،ص 33.

ومن نماذج هذا التكرار قوله في قصيدة كتابة على باب الزنزانة رقم (6):

هنا منذ شهر مضى
هنا منذ عام مضى
هنا منذ قرن مضى قام سور
وسجن وجيل من الهالكين[1]

يكرر الشاعر كلمة (هنا) ثلاث مرات وتقترن في كل مرة تأتي فيها بوحدة زمنية يطول مداها من شهر إلى سنة إلى قرن، ولعل الشاعر يهدف من إيراده لهذا التكرار التأكيد على استمرار القمع عبر الزمان والمكان، ومن تكراره للكلمة الذي عبر فيه، عن واقع الشاعر النفسي قوله من قصيدة (قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة).

الحزن هذبني ومد على أجنحة المسرة
الحزن كان عصاي
في مدن العصى والليل والأيدي
المقطعة الأصابع
في زمان السيف والخيل الحكيمه[2]

رسم الشاعر من هذه الكلمة (الحزن) صورتين جديدتين هما في قوله (الحزن هذبني) و(الحزن كان عصاي)، الأمر الذي أدى إلى رؤية فلسفية لهذا الحزن أثر في الإنتاج الدلالي لهذا التكرار، ومن تكراره كذلك قوله من قصيدة (الليلة الثالثة عشره):

مات النهار وبين وجهك والصباح

---

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص 8.

(2) - عاشق من سدوم، ص 39.

الغض باب

بيني وبين رؤى تموت هناك في عيني

باب

دوني ودون حبيبي المصلوب في

الرمضاء

باب[1]

التكرار جاء في كلمة (الباب) الذي عكس حالة الشاعر التشاؤمية المليئة بالمرارة والآسي الذي من خلاله استطاع أن يرسم صورة شعرية اختلفت فيها أساليب التعبير ففي كل مرة حصل فيها التكرار، حيث يفصل بينه وبين أحلامه الثورية ووطنه حواجز قهرية وتعسفية.

ومن التكرار - الوارد في أشعار الشلطامي- أيضاً والذي يعطي بُعداً دلالياً عكس حالة الشاعر النفسية وذلك في قوله في قصيدة (بطاقة معايدة إلى مدن النور):

أنا الظاهر الباطن الآن

نصفين شقا بسكينة الضد والضد

نصف يغنى

ونصف يغالبه الشوق فيك[2]

فالبنية التكرارية تمثلت في تكراره لكلمة (نصف) ثلاث مرات وفي كل مرة يكررها الشاعر تنتج دلالة جديدة ولعل الغرض من تكراره هذا هو الشرح والإيضاح ومن تكراره للكلمة قوله من قصيدة (أفراح سرية):

---

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص46.

(2) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص18.

وطني ليس ترابا

ميتاً تحمله الريح إلى

كل فجاج الموت في كل الفصول الأربعة

وطني ليس بيانات الجواز

الخادعة

....

وطني ليس إلهاً طوطياً[1]

لعل غرض الشاعر من تكراره لكلمة (وطني)، هو تنبيه المتلقي وتضخيم إحساسه بكثرة إلحاحه عليه في هذا التكرار المتعدد القائم على النفي (وطني ليس تراباً) (وطني ليس بيانات الجواز) و(وطني ليس إلهاً طوطياً).

ومن التكرار الوارد في أشعاره، ذاك الذي جاء يبين مدى تفاقم القهر والقمع الذي يعاني منه الإنسان أينما وجد وحيثما حل، وذلك في قصيدته التي جاءت بعنوان (مذكرات):

حينما أينع شوك القهر

في وجه الزمن

حينما أوقد كف الليل قنديل المحن

حينها جهز لي السلطان

أسلاك الكفن

حينما ازددت التصاقاً بالوطن[2]

---

[1] - قصائد عن الفرح، ص 25،26.

[2] - أنشودة الحزن العميق، ص 22-23.

كرر الشاعر ظرف الزمان (حينما) أربع مرات وتكراره هذا عمق من دلالة القهر والقمع الذي يعاني منه الإنسان، وربط هذا التكرار بالأفعال الماضية (أينع- أفقد- جهز) فأنتجت بذلك صورة شعرية جديدة.

ومن تكراراته الواردة عنده كذلك تكراره للجملة الشعرية، وهذا النوع من التكرار ورد في قوله من قصيدة (المحضر):

وأنا أقسم أني
لم أر القاتل لكن القتيل
كان كالدوحة في الشمس وعيناه سحب
وعصافير وبحر ونجوم
كانتا تجرحني
كانتا تجرحني
كلما أذكرها تجرحني[1]

فجاء تكرار جملة (كانتا تجرحني)، وتكراره هذا جاء ليؤكد مرارة الألم والمعاناة التي يعاني منها وهذا التكرار يقوم بعملية تزويد للدلالة الأولى، إذ أنه لم يضف أي معاني جديدة على الصورة.

ومن التكرارات الواردة عنده كذلك تكراره للقسم، وهو تكرار للكلمة أو العبارة في اختتام كل مقطوعة من مقاطع القصيدة، وهذا التكرار قالت عنه نازك الملائكة بأنه يؤدي إلى (إحداث يقظة في ختام المقطوعة بغرض توحيد القصيدة في اتجاه واحد)[2].

وهذا النوع من التكرار ورد في قصيدة (الجبل) والتي يقول فيها:

---

[1] - تذاكر للجحيم، ص 71.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 250.

وصعدت
جبل النار الذي يومي إلى الشمس
بإطراف السحاب
وأشياء كثيرة
أبلغوني - قبل ان أبدأ – أن السلطنه
سوف تستاء، وأن المخبر والشرطة
والقاضي ومنظار الرقيب
وكلاب النقد والقاموس والجوع
واشياء كثيره
سوف تبدو بانتظاري
عند إقدام الجبل
تعرت
داخلي كل جراحات السنين الماضية
والفراشات التي ترقص في قلبي على،
ضوء الأزل
لك يا نار الجبل
أبلغوني أن ثلج الليل والريح
وأشواك الطريق
وعذاب الوحدة القاتل والظلمة
والفج العميق
سوف تبدو لي مع كل الدروب
نصحوني

غير أن الجرح في القلب

تعرّى

نصحوني

غير أن القلب أعماه الحريق

فيك يا نار الجبل

وصعدت

جبل النار الذي يومي إلى الشمس

بأطراف السحاب[1]

فالثابت في هذه البنية التكرارية تكراره لمقطع (جبل النار، أقدام الجبل، نار الجبل) وفي كل مرة يكررها يعمل على منحها دلالات جديدة، ومن ثم تتشكل صور جديدة زادت من جمال الصورة الشعرية لديه.

ومن تكراره لهذا النوع كذلك قوله في قصيدة (رسالة إلى الأطفال) والتي يقول فيها:

أنا ذا أدفع للجلاد برأسي

في طبق من شعر الثورة والغضب الخالص

للحب

....

في عالمنا الصاخب أدفع..

أدفع للجلاد برأسي. .

....

ولذا أدفع للجلاد برأسي

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص 91، 92، 93، 94، 95.

معتنقاً (كلاً)

في وجه الحقد الهستيري الطالع

فوق جبين العصر

....

أنا ذا أدفع للجلاد برأسي

في طبق من شعر الفضة والذهب الخالص

والحب [1]

كرر الشاعر في هذه الأسطر عبارة (أنا ذا أدفع للجلاد برأسي في طبق من شعر الثورة والغضب الخالص)، والثابت في تكراره هذا هو لفظة (أدفع للجلاد برأسي) وهو عند تكراره لها يغير فيها تغيراً بسيطاً، وتغيره هذا هو وسيلة جديدة لخلق صورة شعرية جديدة.

يتضح مما سبق أن للتكرار دوراً هاماً في تكوين أو تشكيل لغة الصورة عند الشلطامي، وفي تفعيل معاني النص وتعميق دلالته فكما كان لظاهرة التكرار عنده هذا الدور في تكوين الصورة الشعرية، كان للتضاد أيضاً دوراً بارزاً في تشكيل وتكوين هذه الصورة.

ويقصد بالتضاد "الكلمات التي تؤدي إلى معنيين متضادين بلفظ واحد" [2] وهو يلعب دوراً مهماً في بناء الصورة الشعرية وله دورٌ كبيرٌ في صنع ألفاظٍ ومعانٍ أو دلالاتٍ جديدة للنص من خلال إيجاد علاقات رابطة بين الألفاظ المتضادة فهو يقوم على "توظيف الألفاظ اللغوية بما تحمله من معانٍ التضاد

---

(1) – نص مسرحي من طرف واحد، ص 31- 32 – 33- 39، 40.

(2) – محمد بن القاسم الأنباري، الأضداد، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا، لا ط، لا ت، ص 1،

والتنافر في المعنى مما يفتح الأسلوب الشعري على معانقة هموم الواقع ورصد تناقضاته فضلاً عن رصد تناقضات النفس الإنسانية وما يعتريها من مشاعر متباينه" [1].

وتقوم الكلمة بدور جمالي في تشكيل لغة الصورة من خلال علاقة هذا التضاد "إذ أنه يخلق حركة بين النقيضين تثرى الصورة ويجعل بين طرفيها تأثيراً أو تأثراً" [2].

شاع التضاد في الشعر الشلطامي بشكل لافت للنظر حيث كثر عنده ذكر الموت والحياة والعقم والولادة والشمال والجنوب، والصباح والمساء، والقليل والكثير والصغير والكبير، والظاهر والباطن، حتى غدت صورته واضحة في كثير من نصوصه.

فتوظيفه مثلاً للموت والحياة من أكثر المتضادات التعبيرية تداولاً في شعره، وهي بدورها تعكس ثنائيات الواقع بكل تناقضاته.

يقول الشاعر في قصيدة (في انتظار جودو):

عادة لا يحلمُ الموتى بغير القبر،
والمعول،
والحفار
والليل الطويل
غير أني
عندما استشعرتُ وجه الموت
باركتُ الحياة

---

(1) - قريرة زرقون، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، ص 462.

(2) - مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 72.

ملَّء قلبي[1]

فثنائية التضاد تمثلت في (الموت والحياة) حيث إن هذا التضاد عمل على قلب الدلالة في النص من مستوى السكون التام، وذلك بطغيان مفردات من قبيل (القبر- المعول - الحفار) إلى مستوى الحياة وحركتها، كما أنه خدم الدلالة بانتصار معاني الحياة، بما تحمله من تجدد وأمل.

وفي هذا المعنى نراه يقول من قصيدة (أغنية عن الغضب)

وبالشمس التي تزرع وجه العالم الميت
حبا وحياة [2]

التضاد خلق بدوره صورة شعرية عبرت عن أمل وطموح الشاعر في التغيير نحو الأفضل، نحو الحب والحياة، نحو مستقبل مشرق مليء بالانتصارات.

يقول الشلطامي في قصيدة (قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة)

يا قلب لولا الحزن،
لم نأتِ إلى الدنيا
ولم تستشعر النفسّ الكئيبة
بهجة الأشياء [3]

فالتضاد في هذه الأسطر بين الكآبة والبهجة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكآبة تحتل مكاناً بارزاً في تجربته الشعرية إلا أن الشلطامي لا يستسلم للكآبة والخيبة إنه يتخطى الكآبة بنقيضها البهجة والفرح، ولذا فإن الكآبة ليست مطلقة يائسة، إنها ليست ذلك الحزن القاتم الذي يشل الإرادة وقدرات الإنسان، إن حزن الشلطامي هو حزن خلاق متفائل لأنه يحمل في أحشائه بذرة

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 18.

(2) - عاشق من سدوم، ص 6.

(3) - المصدر نفسه، ص 43.

الفرح والحياة والأمل والتخطي المستمر لكل العوائق والأزمات التي تعترض طريق الإنسان[1].

والتضاد في الأسطر السابقة صوَّر حياة الإنسان في هذا العصر فالحزن هو الطريق للفرح والبهجة في هذه الدنيا.

ومن التضاد الذي عبر به الشاعر عن تجربته قوله في قصيدة (بطاقة معايدة إلى مدن النور):

أكاد أحس كأني القريب القريب...
وأن الطريق طويله
وإني أنا الظاهر الباطن الآن
نصفين[2]

فالتضاد جاء بين لفظتي (الظاهر، والباطن) حيث جمع فيهما بين صورته الشعرية وبين الشيء وضده، وجعل من نفسه ظاهراً وباطناً في الوقت نفسه، وهذا بدوره حمل دلالة صوفيه تغوص في أعماق وجدانه.

ومن إيراداته للمتضادات، كذلك قوله في قصيدة (اعترافات السهر وردى المقتول):

فهذا
زمن أعمى وكل المبصرين
سقطوا في أزمنة النطق وضجت
في حروف اللغة المنطوقة الخرساء
أصوات الكلابْ[3]

---

(1) - فوزي البشتي، ثنائية الحب والكآبة، قراءة في شعر محمد الشلطامي، مجلة الفصول الأربعة، ع47، السنة 11، 1400و.ر، 1990م، ص81.

(2) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 17.

(3) - المصدر نفسه، ص 22.

اعتمدت هذه الصورة الشعرية على المتضادات الحواسية التي تمثلت بين (أعمى المبصرين) و(المنطوقة، والخرساء).

حيث جاءت معبرة عن موقف الشاعر من تناقضات الحياة إذ إنه يصف معاناته وإحساسه برداءة هذا الزمن وقسوته حيث سقط في فخاخ لغته العقيمة كل الساعين إلى رؤية الحقيقية إذ أصبحت شعاراتهم وخطاباتهم لا قيمة لها أو جوفاء وهي اشبه ما تكون بأصوات الكلاب. ..

واستخدم الشلطامي كذلك تضادات زمانية تمثلت في اللفظين المتضادين (الليل والنهار) و(الظلمة والنور) و(البداية والنهاية) و(الحضور والغياب) وهذه نماذج لبعض هذه الصور.

يقول الشاعر في قصيدة (يوميات مسافر):

كان يغنيها مع الليل

شجون السفر المبهج في صباح

يوم الغد[1]

جاء التضاد في هذه الأسطر بين (الليل والنهار) فأعطى بذلك شكلاً خارجياً بين الدلالة الزمنية دون أن يكون له بعداً نفسياً، أما في قصيدة (الاتهام) التي يقول فيها:

الباب يغلق والصباح

آت أحس به كأن يدا تحطم في الظلام

سور المحال كأن ضحك الدهر ينذر بالبكاء

فأرى صليبك صولجانك[2] وانتهاءك مبتداك

---

(1) - قصائد عن الفرح، ص 13.

(2) - الصولجان: هو الصولج ومنه صولجان وهو عصا يحملها الملك وترمز لسلطانه، ينظر المعجم الوسيط، ج1، ص520.

وأراك تحصد في حقول الموت ما زرعت يداك[1]

فهذه الصور الشعرية احتوت على العديد من المتضادات منها تضاداً بين (الصباح والظلام) وتضاداً بين (الضحك والبكاء) وتضاداً آخر بين (الحصاد والزرع) وتضاد بين (البداية والنهاية)، وهذه المتضادات تلاحمت مع بعضها البعض وترابطت فأدت دوراً بارزاً في تشكيل جمالية لغة الصورة الشعرية عنده.

أما في قصيدة (إلى اللا شيء) فيقول:

وأنا المحبوس في سجن الجسد

كلما حاورني الضوء تبددت على أرصفة الليل

دموعاً . . وأنيناً.. وتراب

حضور... وغياب[2]

فجاءت الصورة في هذا المقطع متناقضة بين (الحضور والغياب)، وهذا التناقض عبر عن واقعه وحالته النفسية.

إن الصور المتضادة الواردة في نصوص الشلطامي حاولت أن تنقل صورة صادقة لإحساسه الخاص الذي يعانيه، لأنها جاءت محملة بالمعاني وثرية بالدلالات كما ساهمت في تشكيل لغة الصورة لديه.

---

(1) -تذاكر للجحيم، ص 9-10.

(2) - محمد الشلطامي، مخطوط أغاني سارق النار، ص 2.

المبحث الثاني

الصور البلاغية

إن المسافة بين المبدع والموروث تنحدر بقدر اتصاله بذلك الموروث فامتداد المبدع في أعماق تراثه، هو في الواقع امتداده في أعماق نفسه فالموروث هو التاريخ وتاريخ الإنسان هو ذاكرته، ومن يفتقد تلك الذاكرة يفتقد إحساسه بدورة الزمن.

البلاغة جزء من الموروث التعبيري للمبدع العربي، ولا يعيبه أن يستعين بذلك الموروث، والشاعر العربي القديم استخدم أساليب مختلفة للتعبير الشعري اقتربت من مدلول الصورة فقد ارتبطت بلاغة التشبيه والاستعارة والكناية بمدى قدرتها على التصوير والتجسيم عند النقاد قديما[1].

وهذا ما يجعل منها أساليب للتصوير الشعري، فيمكن لها أن تمثل دور الصورة إذا تضمنت القدر الكافي من الخصب والامتلاء والعمق وتميزت بالتفرد والأصالة[2].

وتلك الأساليب ارتكزت بشكل أساسي على إدراك مابين الأشياء من تشابه وعلامات يستشفها الشاعر، ومن ثم يقدمها في صورة مبتدعة سواء أكانت هذه الصورة تشبيهية أم استعارية أم كنائية، عالما بأن هناك تميز في الجماليات الفنية بين كل واحدة منها.

---

(1) - ينظر جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة، لا،ط،لا، ت، ،ص337.

(2) - ينظر،عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،ص 143.

الشاعر الحديث استخدم تلك الأساليب التصويرية الموروثة من التصوير الشعري وبث فيها من روحه وروح عصره ما يكسبها جدة وأصالة وهذا ما حاول محمد الشلطامي أن يقدمه في صوره البلاغية، وستحاول الدراسة بيان كل نوع من أنواع الصور البلاغية على حده بعد عرض مبسط لكل منها.

الصور التشبيهية:

يعد التشبيه من أهم الآليات التي يلجأ إليها الشعراء في إنجاز مبدعاتهم الشعرية فهو يمثل طور البداية، ويعد من أقدم الأنماط البلاغية وقد استخدمه الشعراء من قبل، وقد أولى النقاد التشبيه عناية خاصة نظراً للأهمية التي نالها، فقد استفاض البلاغيون والنقاد القدماء في إيضاحه وتصنيفه وإبانة الدور الذي يلعبه، بل جعلوه أيضا غرضا من أغراض الشعر كالمديح والوصف [1].

لقد ارتكز مفهوم التشبيه قديما على الاستبدال إذ ذهبوا في محاولة تحديد مفهومه إلى أنه"الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"[2] أما حديثا فقد ارتكز مفهومه لدى بعض النقاد على علاقة المقارنة والمشاركة فرأى جابر عصفور "أن التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال"[3].

ولا يبتعد عنه ساسين عساف الذي ذهب إلى أنه "يربط بين أمرين متماثلين بالنظر إلى التشابه الموضوعي الذي يقرن بينهما"[4]

---

(1) - ينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كامل مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، لات، ص58.

(2) -أبي هلال الحسن بن سهل العسكري،الصناعتين،تح، على حمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لا ط، لا ت ص161.

(3) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص188.

(4) - ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لا ط، لا ت، ص74.

لكن مهمته لا تنحصر في مجرد إيجاد شبه ليس موجوداً بالفعل، كما لا تنحصر في " إخراج ما لا تقع عليه الحاسة(...) إخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة (...) إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها (...) إخراج ما لا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها"[1].

بل تمتد مهمته إلى الكشف والتعرف وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله "ولم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد الإئتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدُرّ"[2].

وعلى هذا فإن البراعة والإبداع ليس في عملية اختيار مشبه به لمشبه ما، بل في اختيار مشبه بعينه، ومن ثم ربطه بمشبه به معين دون غيره، وهذا بدوره يضفي على المشبه روعة وجمالاً، ويؤدي هذا إلى نوع من الترابط والعطاء المتبادلين اللذين يكوّنان صورة تشبيهية منشأها الارتباط بين المشبه والمشبه به في هيئة التشبيه، ومن هنا فإن دور التشبيه لا يقف عند جذور الرسالة الشعرية التي يريد المبدع إبلاغها للمتلقي بل يتعدى ذلك إلى الإفصاح عن قدرات المبدع في الكشف عن حقيقة موقفه الجمالي الذي عاناه في عملية الإبداع، وفي رسم أبعاد تجربته الشعرية.

---

(1) - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 262،263،264.

(2) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الإسكندراني ود. م. مسعود، دار الكتاب العربي، ط2، 1418هـ ،1998م، ص124.

اعتمد محمد الشلطامي في رسم أبعاد تجربته الشعرية على التشبيه الذي كان له دور في تشكيلات الصورة وجماليتها.

وقد تنوعت أساليبه، وتنوعت كذلك استعمالاته للأدوات ما بين الحرف والاسم، فقد أكثر من استعمال (الكاف)، وعمد قليلاً إلى الاسم مثل (مثل).

فمن أنواع الصور التشبيهية الواردة عنده هي:

أ- التشبيه المفرد البسيط:

ويأتي هذا التشبيه ليقيم علاقة بين أطرافه في غاية البساطة والوضوح ليتم فيه التركيز على العلاقات السطحية والشكل الخارجي والمشابهة الحرفية بين طرفيه[1].

فمن هذا التشبيه قول الشلطامي في قصيدة (نص مسرحي من طرف واحد):

هيئة المحكمة العليا تجيء الآن كالغيمة
في أثوابها السوداء والشارات والميزان
أتوا كالغيمة السوداء من خلف الكواليس....[2]

الصورة التشبيهية هنا قائمة على العلاقة المنطقية بين طرفي التشبيه، حيث أبرز الشاعر المشبه وكأنه غيمة سوداء، وذلك لزيادة المبالغة والتهويل، والملاحظ أن الشاعر ركز في هذه الصور التشبيهية على علاقة المشابهة اللونية بين لون

(1) - ينظر، أمينة خليفة محمد هدريز، الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، دراسة تحليلية نقدية، رسالة ماجستير، جامعة السابع من أبريل، ص98.

(2) - نص مسرحي من طرف واحد، ص7-8.

ثياب هيئة المحكمة السوداء وبين الغيمة السوداء، فجاءت العلاقة بين طرفي التشبيه جزئية مباشرة اهتمت بالعلاقات الخارجية فقط.

ومن التشبيهات التي أوردها الشلطامي التي ركز فيها على صفات الصوت والشكل المباشر قوله في قصيدة (نص مسرحي من طرف واحد):

يزعق الحاجب كالملدوغ فالقاضي وكل

المستشارين

....

....

....

كانت

قاعة المحكمة الباذخة الرهبة كالهيكل. .

تبدو فارغة

ثم رنت

كلمات النائب العام على المرمر كالمعدن....[1]

الصور التشبيهية جاءت في قوله (كالملدوغ) (كالهيكل) (كالمعدن) وأبرز الشاعر من خلال إيرادها لها المبالغة في التصوير، وهي بهذا الشكل تقف عند حدود الرؤية البصرية والسمعية إذ أنها لم تؤدِّ دورها في البحث عن العلاقات الخفية بين الأشياء.

---

[1] - نص مسرحي من طرف واحد، ص 8-9.

ب- التشبيه حركة ونمو داخل القصيدة:

من صور التشبيه عند الشلطامي ما يمثل علاقة مركبة داخل جملة تستند أساساً إلى حركة الفعل فهذه الصورة لا تتوقف عند وظيفة تشبيه شيء بشيء آخر، وإنما هي حركة ونمو ليس المقصود منها حركة مرئية فقط، بل هي حركة داخلية باطنية تموج بها النفس إزاء المشهد، هذه الحركة كفيلة بأن تشكل المشهد تشكيلاً جديداً ومثيراً[1].

ومثالاً لهذا التشبيه قوله في قصيدة (رسالة من أسيوط):

وكنت أحس بنبضك في الحجارة والرماد

وظل اسمك في الفؤاد

كشوكة تشتد وخزتها

لأصرخ في العيون الدامعة

تنبع جمالية هذه الصور من خلال إثارة الأحاسيس والمشاعر الداخلية التي تمتلئ بها نفس الشاعر من خلال التشبيه الحسي في قوله(وظل اسمك في الفؤاد كشوكة تشتد وخزتها) والذي وّلدّ في الصورة طابع الحركة والنمو.

إن الشعور الباطني والأهواء المتنازعة في داخل الشاعر هي الدافع والمحرك لهذه الصور التي تتغلغل في صميم الأشياء دون صورها الخارجية.

يقول الشلطامي:

ولكن عقلي الذي صار يسكتني

كهراوة شرطي

(1) - الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، مرجع سابق، ص102.

حذرني من ملوحة ماء البحار[1]

فصوره تشبيهه لسلطة العقل بهراوة شرطي تضمن كشفاً وجدانياً جديداً، أوردتهما حركة الفعل المضارع (يسكتني)، وما حملته من أوجه الغرابة بين طرفي التشبيه.

ومن هذا القبيل قوله كذلك:

يا سيدي السلطان أنجمنا التي

تبدو من الشرفات جذوة نار

حمراء فالضوء الملون إن سرى

في القلب أصبح مثل وحش ضار[2]

أورد الشاعر صورة الوعي في النجم الذي مثله (بجذوة النار) التي أشعلت القلب وحولته إلى وحش ضار، فهذه الصورة وغيرها تضافرت وولدت فينا إحساساً بالثورة وهي صور نابضة بالحياة.

ويقول الشلطامي:

يخبّئني الموتُ عبر القبور

لأبعث في كل عام

كما تُبعث البذرةُ المستكنّة

تحت التراب[3]

---

(1) - عاشق من سدوم، ص 21.

(2) -أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص78.

(3) - عاشق من سدوم، ص 14-15.

في هذه الأبيات يشبه الشاعر حبه الكبير للحياة والناس بصورة البعث بعد الموت وذلك بنفضه لغبار الكراهة والحقد والبغض عن نفسه ليبعث بعد ذلك حباً من جديد كما تبعث البذرة من تحت التربة.

ج- التشبيه التمثيلي:

هو الصور التشبيهية التي تتجمع فيها عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد والتي يعمل الشاعر على ظاهرة تكثيفها وتآلفها في إطار شعوري واحد بحيث ينجز منها صورة تشبيهيه تحمل طاقة شعورية وتعبيرية[1].

ومثاله قول الشلطامي في قصيدته (عاشق من سدوم):

وأحمل قلبي الذي صار ينزف مثل الحمامة
بين مخالب نسر
وأرحل داخل نفسي التي عطشت كالصحاري
إلى الماء كنت أحس
براحة كفي الشقوق التي خلفتها رياح الكراهية
السود
كنت كأخشاب زورق باد على الرمل
تلفحه الشمس والريح
منذ ألوف السنين[2]

إن الذي أثارته هذه الصورة التشبيهية فنياً من معاني الوحشة والبغض صوره الشاعر في صورة القلب الذي ينزف مثل الحمامة بين مخالب نسر من

---

(1) - الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، ص104.

(2) - عاشق من سدوم، ص 17.

خلال علاقة التقاطع بين طرفي التشبيه، وذلك بالجمع بين الضدين لتهويل المأساة والمعاناة في هذه الصورة، ويشبه الشاعر في أبياته السابقة نفسه العطشانة للحب يشبهها بعطش الصحاري للماء، وذلك في قول (وأرحل داخل نفسي العطش للحب كعطش الصحاري للماء).

كما أن الشاعر يكشف فيها إحساسه بالكراهية والحقد حيث كشف ذلك في صورة تعبيرية جعلت منه أخشاب زورق ملقى على الرمال منذ آلاف السنين وذلك في قوله: (كنت كأخشاب زورق باد على الرمل تلفحه الشمس والريح منذ ألوف السنين) أوحت لنا هذه الصور التشبيهية بالعجز والضياع في هذا العالم المليء بالبغض والحقد.

إن صور الشلطامي التشبيهية تميزت بالتفرد والجمال والعمق، ولها ملامحها الخاصة والتي اتسمت بالأصالة، فجاءت صوره التشبيهية موفقة وجميله.

- الصور الاستعارية:

الاستعارة هي الأصل في تطور اللغة لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخداماً جديداً وهي قادرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع ومن هنا فالاستعارة قادرة على صياغة الواقع من جديد ومن ناحية أخرى فهي حل لمشكلة اللغة التي تقف منطقيتها أمام تدفق الشاعر[1].

وللاستعارة دورٌ مهمٌ في تجسيد انفعال المبدع وفي حمل التجربة الشعورية لديه، وإيصال الرؤية الشعورية مشخصة للمتلقي.

---

(1) - ينظر، مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 133.

النقاد القدماء لم ينظروا إلى الاستعارة على أنها قوة فعالة تتخلق في حيوية داخل القصيدة، فابن طباطبا لم يذكرها وقدامة أشار إليها إشارة خفيفة ضمن حديثه عن المعاضلة[1].

أما من حاولوا الوقوف عند إيجاد تعريف لها فقد دارت تعاريفهم حول نقل المعنى الذي أشار إليه أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) إلى أنها (نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره)[2].

أما الرماني (ت 296 هـ- 386 هـ) فإنه ذهب إلى أنها "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[3].

وقال فيها القاضي الجرجاني (ت 392 هـ)" وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى"[4].

ومن الذين دار تعريفهم ضمن هذه التعريفات تعريف عبد القاهر الجرجاني الذي ذهب في تعريفه للاستعارة قائلاً:

"الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية" [5].

---

[1] - قدامة بن جعفر، ص 176.

[2] - أبو هلال العسكري الصناعتين، ص 295.

[3] - للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، لا ت، ص 85.

[4] -علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،منشورات المكتبة العصرية، لا ط، لا ت، ص41.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

يلاحظ في هذه التعريفات إن النقاد القدماء ركزوا في مفهومهم للاستعارة في كونها استعمالاً للفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين الأصل والفرع.

أما حديثاً فإن النظر إلى مفهومها وماهيتها والدور الذي تقوم به أو تؤديه قد تطور حيث أصبح الاتكاء عليها واضحاً، فعندما لا تسعف اللغة المعيارية المبدع في التعبير عن تجاربه الشعورية، وعندما لا يجسد التعبير المألوف والمكنون، ولا يستجيب الخطاب المباشر للمتوازي المخبأ، هنا لابد من انتهاك اللغة المألوفة وتحويل مسارها نحو مسار جديد.

هنا لا مناص من كسر نظامها الدلالي القائم على مبدأ الملاءمة بين اللفظ والمعنى، من أجل تجاوز الخطابية، وتحقيق شعرية اللغة التي تتحقق بكسر المعيارية، بحيث لا تعدم فيها الفكرة ولا تلغى فيها العاطفة، حينها يلجأ المبدع " إلى الاستعارة التي تتناسب بما تحمله من اقتصاد لغوي مع طبيعة اللغة الشعرية التي تتميز عن النثرية بالتركيز" [1].

فالاستعارة ما هي إلا إزاحة لمعان أولية وإحياء لدلالات تالية مطبوعة بسمة الجدة والاتساع وبالتالي تكون الاستعارة حلاً لمشكلة اللغة حيث إنها تمثل "الأساس في استخدام الكلمات استخداماً جديداً"[2].

إن الاستعارة ليست مجرد حلية أو زخرفة للعمل الشعري بل هي "أمر أصيل في الشعر بل نكاد نقول إنها خيوط نسجة وهي كالنحو من اللغة، وكما أطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد، ويفطنوا إلى وجودها، كذلك

---

(1) – محمد العابد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1،1988، ص 130.

(2) – مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم ألشابي، ص133.

صد الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها"[1].

ولهذه الاستعارة وظيفة تتحد في كونها تنقل "الحقائق الخارجية من مجالها إلى مجال آخر، فتحقق جمالياً تلك الانفعالات الغائرة عن طريق المزج بين تلك الحقائق المتباعدة ظاهرياً" [2] كما أن لها دوراً هاماً في إثارة "عواطفنا لأنها تحرك وتوقظ شيئاً ما في أعماق كياننا يجب تسميته روحانيا إذا لا تستطيع الحقائق الكبرى أن تتخذ شكلاً أو صورة يتمكن العقل البشري من فهمها، سوى بواسطة هذه التماثلات الخفية، وإلا تعذر التعبير عنها" [3].

شكل الشاعر محمد الشلطامي صوره الشعرية عن طريق استخدام تقنيات التصوير الاستعاري وتمثل في:

أ - التشخيص والتجسيد في المعنويات:

وذلك باتجاه الشاعر نحو تجسيد المعاني وتشخيصها، حيث يجعل طرفاً من طرفي الاستعارة فعلاً إنسانياً أو صفة إنسانية، كما يستخدم أعضاء الإنسان والحيوان طرفاً حسياً أمام الطرف الثاني للاستعارة، وهو الطرف المعنوي ومن أكثر أدوات تشكيل الاستعارة عند الشاعر الاستعارة المكنية، التي تحقق التشخيص والتجسد اللذين يسعى إليهما الشاعر لبث الحركة والحياة في المعنوي[4].

(1) - محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر القاهرة، ط1، لا ت، ص 36.

(2) - روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني بيروت، ط2، لا ت، ص89،90.

(3) - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص66.

(4) -الصورة الشعرية عند الشلطامي، ص109.

يقول الشاعر:

وأنا هنا
كالبحر تقبع في قراراته النفايا
لتعود تسحقني الجراح السود
توقد في الحنايا
ناراً تزمجر في رماد الحس في
طلل الشباب[1]

جسد الشاعر في هذه الصور الاستعارية معنى الحزن والألم الذي يختلج في نفسه وبدأ هذا التجسيد بمدخل الصورة تشبيهيه في قوله (كالبحر تقبع في قراراته النفايا) وعبر كذلك عن معاناته النفسية في قوله: (تسحقني الجراح توقد في الحنايا، ناراً تزمجر في رماد الحس في طلل الشباب) والتي صورها تصويراً حسياً أظهرت مدى ما يعانيه ويلاقيه من ألم وقهر واضطهاد.

ونجد في هذه الاستعارات أنسنةٌ للأشياء حيث نجد التجسيد المعنوي في استعماله للفعل الإنساني (سحق- توقد- تزمجر) والذي أوحى بدوره بالحياة والحركة وهذه الاستعارات جسدت وشخصت الألم النفسي الذي يعتري الشلطامي وأعطته بعداً إنسانياً ومن هذا القبيل كذلك قوله في قصيدته (أغنية من الغضب):

وأنا أعلم أني
حينما أرفض أن أسجد
للطين المقيت
خطوة في بيدر اللعنة أمشي

[1] - يوميات تجربة شخصية، ص45.

حينما يصبح نعشي

صرخة في وجه السلطان

وبيتاً في قصيدة[1]

هذه الصور الاستعارية تكونت من أطراف حسية تجسدت فيها مشاعر إنسانية تنم عن الصمود والتحدي، ورفض الاستسلام في صور مبدعة، وذلك في قوله(خطوة في بيدر اللعنة أمشي، يصبح نعشي صرخة، وبيتاً في قصيدة) فهذه الصور الاستعارية حملت رؤية الشاعر الخاصة، التي أفرزت معاناته وتجاربه الشعورية بما فيها من مبالغة وإغراق في التخييل بجعله اللعنة بيدرا والنعش صرخة وبيتاً في قصيدة، ومن الأشياء التي استطاعت الاستعارة تصويرها وتجسيدها قوله:

فالأرض تستيقظ الآن

تنفض عن وجهها الرائع القسمات

النعاس

وتطفئ عبر مسارب هذي المجرة

كل فوانيسها المتراقصة الضوء[2]

أضفى الشاعر على صوره الاستعارية الجامدة هذه (الأرض تستيقظ، تنفض تطفئ) إيحاءات ودلالات الحركة والحياة حيث جعل من الأرض امرأة تحمل صفات إنسانية.

---

(1) - عاشق من سدوم، ص5.

(2) - عاشق من سدوم، ص 11-12.

بـ- البنية التساؤلية في التجسيد الاستعاري:

وتأتي هذه البنية التساؤلية في التجسيد الاستعاري في استخدام الشاعر للسؤال مع الطبيعة والمجردات[1].

ومثال ذلك قوله في قصيدته (كتابة على باب الزنزانة رقم 6):

رفاقي. ......

أتعشب في الفجر هذي الصخور؟

أتزهر فوق جدار الردى الأمنيات

وهذي البذور[2]

الاستعارة في هذا المقطع قائمة على البنية التساؤلية، فالشاعر من خلال توالي الاستفهام يكشف عن قلقه واضطرابه وعن حلمه في قيام ثورة عارمة قادرة على التغير وتأسيس عالم يسوده السلام.

ومنه كذلك قوله في قصيدته (أغنية من الغضب):

أتورق أشعارنا؟

على وجنة الشمس في كل دار

أكاليل غار[3]

أدت الاستعارة في هذا المقطع دورها الدلالي وذلك من خلال حرقة السؤال المكنون في نفس الشاعر (أتورق أشعارنا) وهذا الانتقال الذهني للدلالة ولد علاقة جديدة بين المجرد والحسي في صورة التقطت أحاسيس ومشاعر الشاعر.

---

(1) - الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، ص113.

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص7.

(3) - المصدر السابق، ص87.

ج- الإسقاط في بناء الصورة الاستعارية:

الإسقاط أداة من أدوات التشخيص فالشاعر يسقط من ذاته على أجزاء واقعه وذلك بالكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء[1].

ومثاله قول الشلطامي في قصيدة (عاشق من سدوم):

حتى إذا كدت أغمض عيني

ينزف شريان ذاكرتي في الظلام

لكي أتعقّب

في ظمأى المستمر

مياه الينابيع في كل شيء جميل[2]

في رحلة البحث عن الحب والحرية، يُسقط الشاعر من واقعه الذاتي على الأشياء، وذلك بجعله للذاكرة تنزف من واقع مثقل بالمرارة والظلم ويحلم فيه بتحويل هذا الظلم إلى عدل، والحزن إلى فرح، ويصير فيه القبيح جميلاً، كل ذلك جسده في صورة استعارية في قوله (ينزف شريان ذاكرتي).

د – تفاعل العلاقات بين أطراف الاستعارة:

تمتد مساحة الخيال عند الشاعر لتجاوز ما هو ممكن الحدوث في صورة استعارية تقوم على علاقة تفاعلية بين عناصرها[3] ومثالها قوله في قصيدته (في انتظار جودو):

المصابيح التي تجهش بالضوء

إذا جاء المساء

---

(1) – الصورة الشعرية عند الشلطامي، ص 115.

(2) – عاشق من سدوم، ص14.

(3) – الصورة الشعرية عند الشلطامي، ص 116.

وعلى بوابة الغربة تستجدي القمر
نقطة الضوء التي تسقط
لا تستمطر الرحمة فينا [1]

خلقت هذه الصور الاستعارية (المصابيح التي تجهش بالضوء وبوابة الغربة تستجدي القمر) معاني جديدة مفعمة بالحركة والحياة، حيث قامت من خلال هذا التشكيل الاستعاري علاقة مفارقه عجيبة بين عناصرها، الأمر الذي آثار فينا شعوراً بالدهشة والتعجب.

هـ الجمع بين الأشياء المتباعدة في التشكيل الاستعاري:

الجمع بين الأشياء المتباعدة في الواقع واللغة يعد من عناصر التصوير الاستعاري الذي ظهر في نصوص الشلطامي[2].

ومثله قوله في قصيدة (خمس قصائد مهداة إلى سلفادور اللندي) ويقول فيها:

ينبح القانون في وجه
الأناشيد الحبيه
وتظل الشمس تبدو
في زمان السيف والنطع، بغيه
تبدل العاشق بالعاشق في خماره
العسف الجديد [3]

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 12، 13.

(2) - الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، ص118.

(3) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص12.

هذه الصورة الاستعارية مستمدة شعريتها من غرابة العلاقة بين المستعار والمستعار له وهذه الغرابة قامت على علاقة غير منطقية بين الفعل وفاعله وذلك في قوله (ينبح القانون) ومنها كذلك قوله:

ها أنا أسألك الأمن. ...
فتعطيني القلق
وأناديك من الظلمة أن تسكب لي شيئاً من النور
فكأسي. .
طافح بالليل والظلمة...لكنك تعطيني الظلام
ومزيداً من ظلام [1]

الملاحظ في هذه المقاطع أن الشاعر يستنزف طاقات الاستعارة في تصوير ما يختلج في نفسه من ألم وقلق وحزن، حيث كون صوراً محسوسة لأشياء ذهنية ولدت صورة شعرية جمعت بين أشياء متنافرة ومتباعدة في علاقة مزيدة، حملت في طياتها الجدة والطرافة، لأن خمر الشاعر هي خمرة معنوية لا حسية، خمرة خاصة مثل خمرة المتصوفة، إذ أنه يسكب في خمرته هذه نوراً يأمل من خلاله أو فيه تبديل ظلمته وحزنه اللا محدود.

إن الصورة الاستعارية أدت دوراً حيوياً داخل القصيدة الشلطامية ومنحتها حركة وصوتاً أضف إلى ذلك تميزها بنوع من الأصالة والجمال وكيف لا وهي القادرة " على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بما تنضوي عليه"[2].

---

[1] - مخطوط أغاني سارق النار، ص8-9.

[2] - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ط1، 1980،ص 81.

- **الصورة الكنائية:**

الكناية في اللغة تعني ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره وتكّنى أي تستر[1].

الكناية في الاصطلاح أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه[2].

وهي عند السكاكي (ت 626) ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه[3] ومن أهميتها الفنية إعطاء "الحقيقة المصحوبة بدليلها"[4] وقد ذكر الجرجاني في أسرار البلاغة أن الكناية مزية على التصريح، وهي مزية سببها أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد على وجودها[5]، حيث تتطلب انتزاع شواهد على وجود تلك الحقيقة التي تحمل معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز في أن تتكلم بشيء وتريد غيره[6].

وعملية الإثبات هذه تأتي من ازدواجية التصور المنطقي لبنائها التي تعتمد على خاصية التقابل بين الخفاء والظهور، فالظهور يتأتى في الحقيقة والخفاء يتأتى في الكناية[7].

---

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص174.

(2) - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

(3) - ينظر، يوسف بن أبي بكر محمد على السكاكي، مفتاح العلوم دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1،1403هـ 1983م، ص402.

(4) - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص147.

(5) -ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 72.

(6) - ينظر، ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة،لا ط، لا ت، ج3، ص 52.

(7) - ينظر، محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف القاهرة، ط1، 1993م، ص41.

جاءت الصور الكنائية في شعر الشلطامي محدوده، وغالباً ما تأتي ملتبسة مع الصورة الرامزة ربما لقرب الصور الكنائية من الصور الرامزة، وربما وجد الشاعر في الصور الرامزة فضاء أرحب للتعبير عن مشاعره، وربما لآن الكناية "تستند في دلالتها على روح العصر وتقاليده وقيمه ومقدراته أما الرمز فإنه يقتطع روحه من روح الشاعر ودهاليز نفسه وتجاربه النفسية المرتبطة بزمان تجربته الشعوريه ومكانها" [1].

ويمكن رصد بعض هذه الصور الكنائية الواردة في شعره.

أ) انتقال الدلالة من الحسي إلى المجرد[2]

ومثاله قوله في قصيدة(أحزان ديوجين):

وللشرق والغرب
للكادحين
ندوب من الهم في كل وجه
وللرق في كل جلد علامه
فمن يمسح الوحل من كل هامه؟ [3]

فالصورة الحسية جاءت في قوله (وللرق في كل جلد علامة)، فهذه الصورة تبين مدى شدة التعذيب الذي يتعرض له الرقيق، وفي ذلك محاولة لإجبارهم وإخضاعهم بالقوة، وشدّة هذا التعذيب وقسوته ترك علامات على جلودهم وأجسامهم، وهذه الصورة انتقلت إلى مدلول ثانٍ معنوي هو إذلال البشر واستعبادهم ومن ثَّم إجبارهم على الخضوع ومنه قوله كذلك من قصيدة (أبيات حزينة):

---

(1) - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص146.

(2) - ينظر، الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، ص 124.

(3) - أنشودة الحزن العميق، ص68.

فأثور، أصرخ
أضرب القضبان، ألعن،
أستبيح
ما علموني من شتائمهم إليه
كأن ريح
أعتى من الأعصار داوية،
تزمجر[1] في الفضاء[2]

دلالة (ضرب القضبان) فعل مادي وراءها دلالة معنوية، وهي تعبير عن الغضب الشديد.

ومن صوره الكنائية الواردة في شعره قوله من قصيدة (أغنية آخر الليل)

أما قالوا. . أما قالوا،
ستكسر أنفك القضبان [3]

الصورة الكنائية، تمثلت في قوله (ستكسر الأنف) وهو فعل مادي، حمل دلالة الإذلال والإهانة.

ومثل هذه الصور وردت كذلك في قوله من قصيدة (اللقيطة)

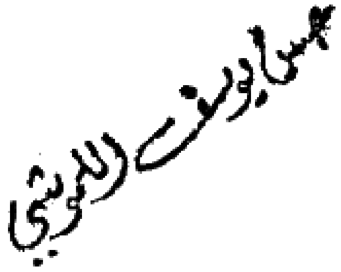
يقولون
بأنك لم تزل طفلا
وأنك لم تزل عار بلا
أثواب[4]

[1] - التزمجر: ترديد الصوت في الصدر وفيه غلظ، ينظر المعجم الوسيط، ج1، ص 399.
[2] - يوميات تجربة شخصية، ص 15.
[3] - يوميات تجربة شخصية، ص 64.
[4] - المصدر نفسه، ص 82، 83.

فالصورة في قوله (إنك لم تزل عار بلا أثواب) فهذه الصورة الكنائية تمثل دلالة الفقر والحاجة.

إن الصورة الكنائية في شعر الشلطامي تنحو نحو هذا النحو، فلا نراه قد اعتمد عليها في تصوير تجربته، - وربما كما سبق القول – لاستعاضة عنها بالصورة الرمزية التي سيتم الحديث عنها في المبحث القادم.

إن الشلطامي استخدم الصور البلاغية بأنواعها في التعبير عن جزء من تجربته ولكنه استخدمها في كثير من الأحيان - وخاصة الصوره التشبيهية والاستعارية- بكثره من الفنية والإبداع، فأسهمت بذلك في تقوية الإيحاء واتساع الدلالة في القصيدة.



متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

المبحث الثالث

الصور الرمزية

الشعر عالم مراوغ، لا يبوح بكل شيء، وثيابه التنكرية لم تحص بعد ومن مدنه السحرية مدينة موسومة بالرمز[1] لقد أصبح للرمز في الشعر المعاصر دورٌ مهمٌ ومتميز في الخطاب الفني، خاصة بعد تعرض مفهومه للتطور منذ القديم حتى الوقت الراهن إذ تطورت دلالته من كونه مجرد إشارة فحسب إلى كونه عاملاً مهماً في تفجير طاقات الشاعر المعاصر، الذي أدرك ضرورة ربط الرمز بالزمن الحاضر والتجربة الشعرية الراهنة.

- لقد تعددت تعريفات الرمز عند النقاد منها على سبيل المثال لا الحصر تعريف محمد فتوح الذي قال بأنه " تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية[2]".
- وإحسان عباس ذكر بأنه "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار أن المعنى الظاهري مقصود أيضاً"[3].
- وذهب أدونيس إلى "أنه ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة"[4].

---

(1) – ينظر، رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 180.

(2) – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2– 1978م، ص 202.

(3) – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، لا ط، لا ت، ص 238.

(4) – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، 1973م، ص 160.

من خلال هذه المفاهيم للرمز يمكن أن نقول بأن الرمز مظهر هام من مظاهر اللغة يحاول الوصول إلى جوهر الأشياء من خلال كثافته الإيحائية ودلالاته المتجددة إذ أنه بنية ذاتية مغلقة تنفتح "تدريجياً على جملة من الدلالات"[1] المشروطة بوعي المتلقي وثقافته من جهة وكثافة النص من جهة أخرى، إذ إنه لا يمكن "استشفاف دلالات رامزة ما لم يكن العمل الفني نفسه مكثفاً بدلالات قادرة على تخطي المعنى القاموسي المحدد "[2].

إن الرمز يتفرد بكيان خاص حيث تجتمع في الكلمة الرمز كل العناصر المؤلفة لمدلولها المعياري الأول لتشكل الصورة العقلية التي تنطبع في ذهن المتلقي ثم من خلال هذه الصورة بكاملها يتم الانتقال إلى صورة أخرى أو مفهوم آخر هو المرموز إليه، وهذا يتم بعملية عقلية، لأن التقاء الدلالتين يتم في ذهن القارئ[3].

فـ"الخطاب الأدبي عموماً خطاب رمزي في محصلته النهائية ورمزي أيضاً في حلقاته الجزئية النامية أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر"[4].

الصورة الشعرية إذا تكررت تأخذ بعداً رمزياً لأنها علاقة لغوية تأتي على سبيل المجاز يصور بها الشاعر رؤيته ولكن بعض الصور تتكرر خلال أعمال الشاعر في هذه الحالة تصبح رمزاً شعرياً له دلالة رمزية محددة تتعمق هذه

---

(1) - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 144.

(2) - رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 181.

(3) - ينظر، صبحي البستاني، الصورة الشعرية بين الأصول والفروع، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1986م، ص 184.

(4) - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر، ط1، 2003م، ص 45.

الدلالة مرة بعد مرة[1] هذه الصورة الرمزية تساعد المبدع في سبر أغوار نفسه وتتبع أحاسيسه الخفيه ومشاعره الغامضه التي تكونت نتيجة تفاعلات متعددة مع تجارب ومدركات حسية تنتمي للعالم الخارجي حيث يتمكن المبدع عن طريق الصورة من إعادة تشكيل المدركات، ليس كما هي عليه في العالم الخارجي ولا كما كانت قابعة في الذهن، بل بطريقة تفاعلية تتداخل فيها المكونات الخارجية والداخلية لتنصهر مكوّنة صورة فنية مبدعة مغايرة لمكوناتها الأساسية[2].

إن المقاربة النقدية المبدئية لشعر محمد الشلطامي تبرز لجوءه إلى توظيف الرمز بأنماطه المتعددة وفق ما يتناسب والشحنة الانفعالية وقدرته على حمل التجربة الشعورية، فنجده لجأ إلى الرمز كمنبع للإيحاء والإبداع، فاستخدام العديد من الصور الرامزة منها الرموز الدينية، والتراثية، والتاريخية، الأسطورية، والطبيعية.

الرموز الدينية:

لجأ الشلطامي إلى توظيف هذا الرمز نظراً لأهميته وقداسته وتداول معانيه بين بني البشر وتوظيفه لهذا الرمز الديني اكسب شعره العديد من الدلالات المتنوعة ومنحه قوة في التأثير والإيحاء.

(1) - ينظر، مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 201.

(2) - ينظر،محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياني) دار الكتب الجديدة، ط1،2003م، بيروت،ص38.

ومن الرموز الشعرية الموظفة في شعره نجد توظيفه لخطيئة آدم، إذ إن خطيئة آدم تمثل بداية عذاب الإنسان في الأرض، وخروجه من الجنة بعد أن أغواه الشيطان، ليبدأ بالتالي طريق الصراع بين الخير والشر بين بني البشر.

وورد ذلك في قوله من قصيدة (إلى مشاة الأسطول السادس):

ركب يغلفه الضبابْ
والرعب والدم والخطيئة والعذابْ[1]

فـ"خطيئة آدم" هي رمز لتناسل الخطايا المستمر بين بني البشر واستدعي الشلطامي كذلك شخصية آدم عليه السلام في قوله من قصيدة " أحزان ديوجين"

لنعرف أن الوليد الجديد على الأرض
كالدوحة العاليه
لنعرف أن ابتداء الحياة
على الأرض في كل قبر تكوم في كل شاهدة أسطر
هنابات آدم في اللحد لما
سقاه الردي آدم آخر[2]

سيدنا آدم عليه السلام يمثل الوجود البشري الأول على وجه الأرض وهو رمز للإنسان بصفة عامة.

إن هذه الصورة الرمزية ترمز إلى الإنسانية بصفة عامة وهي في الوقت ذاته تحمل دلالات نفسية عبر الشاعر من خلالها عن معاناته ومعاناة البشرية جراء الظلم والتعسف الناتج من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

---

(1) – يوميات تجربة شخصية، ص 57.

(2) – أنشودة الحزن العميق، ص 62، 63.

ومن الصور الرمزية الدينية الواردة عنده صورة قابيل*، حيث يعد قابيل أول قاتل على وجه الأرض هذه الشخصية الدينية المنبوذة اتخذها الشاعر رمزاً لكل سفاح ولكل معتد وقاتل وخصوصاً على الأخوة.

يقول الشاعر في قصيدة (كتابة عربية على متاريس طهران):

وأصرخ

قابيل. . قابيل.. جئت مع الليل

في ظلمة الليل كالعاصفة[1]

ومن رموزه الدينية كذلك رمزه لشخصية المسيح عليه السلام، إذ إنها من أهم الشخصيات التي استمدها الشلطامي في هذا الإطار، فكان غالباً ما يركز على حادثة صلب المسيح ومعاناته، فيحاول من خلالها الربط بين معاناته الخاصة ومعاناة المسيح حيث استمد من هذه الشخصية ملامح الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، فاسقط بعض الدلالات المعاصرة على هذه الشخصية مستغلاً ملمح الصّلبْ في تصوير معاناته ومعاناة الإنسانية فنجده يقول في قصيدته (أبيات حزينة):

لله..ألف يد تمد من الطوى

ويد كئيبه

تومي كأن يد المسيح تهز في ألم

صليبه

* - قابيل: هو أكبر أولاد آدم وحواء، قدم لله قرباناً من ثمار زرعه، ولم يقبل منه في حين قدم أخوه هابيل قرباناً من سمان أغنمه، فقبل منه فحنق قابيل على أخيه هابيل وقتله واستحق بذلك لعنة الله. - ينظر، الموسوعة العربية الميسرة، م2، ص1359.

(1) - قصائد عن الفرح، ص10.

لله...هل ملك الإله

شيئاً مع الشيطان يمكن أن يقسم

بالسوء

إلا الوباء[1]

ومنه كذلك قوله:

وطني يا وطني

يا صليبي قبل أن أخلق حرفاً في قصيده

بيننا ظلت قوافيك العنيده

والشعارات البعيده

وأنا أركض خلف الفجر من سجن لسجن[2]

يصور الشاعر نفسه المحتاجة بصورة المسيح المصلوب مستخدماً في ذلك ملمح الصلب في تصوير هذه المعاناة والآلام التي يتحملها أصحاب المبادئ النبيلة في هذا العصر.

فالصلب في الأبيات السابقة حمل رمزاً للمعاناة والآلام وكأن يد المسيح تهز من شدة غضبه صليبيه.

ونجد صورة الصلب كذلك تتكرر في قصيدة أخرى لتحمل دلالة رمزية مغايرة لدلالة المعاناة يقول الشاعر في قصيدة(إلى مشاة الأسطول السادس):

وفتاك يا أماه راح مع المساء

مع المساء

إثم تستر بالصليب

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص10.

(2) - تذاكر للجحيم، ص42.

رعب تفجر في قلوب الناس من جندي

غريب

كالموت كالطاعون يقذفه العباب

نحو الشواطئ خلف هذه الأرض

للأفق البعيد[1]

فالصليب في هذه الصورة رمز للعدالة والخير والتسامح، وهذه الصورة الرامزة توحي بغجرية العدو، واستباحته للأرض باسم الصليب الذي هو رمز للعدالة في قوله (إثم تستر بالصليب) إن فكرة الحياة من خلال الموت والمتمثلة في خروج السيد المسيح من قبره ليهب الحياة لغيره بإطعامه لهم جسده وسقيه دمه فمن خلال هذه الدلالة أرتكز الشلطامي في رسم صورته الرمزية ذات البعد الديني والإيحائي على دلالة الحياة بعد الموت، والمتمثلة في قيام المسيح عليه السلام فنجده يقول في قصيدته (رسالة من أسيوط):

كالغضب الإلهي العظيم تفيض

تكتسح المحال

بلدي تحطم قبضة العملاء

والنّعشَ المرقَّع

والجنازةَ

تحملُ البشرى إلى التَّاريخ

قام يسوع

قام يسوع[1]

---

[1] - يوميات تجربة شخصية ص56-57.

يا فرح العيون الدامعه

هي ذي بلادي الآن تولد

من رماد الجامعه[2]

الدلالة الرمزية في هذا النص متمثلة في عودة المسيح بعد الموت استثمرها الشلطامي في نصه، وذلك بقيام بلاده والبلاد العربية وهي تحطم جميع قوى التسلط والقهر لتحيا من جديد، وهو ما يوازي الحياة بعد الموت الذي بدوره يعد ملمحاً من ملامح حياة المسيح عليه السلام.

ومن الشخصيات الدينية الواردة عنده شخصية النبي محمد ﷺ فهذه الشخصية استخدمها الشلطامي لما تحمله من دلالات كثيرة ومتنوعة.

ومن أكثر هذه الدلالات استخداماً "رمزاً شاملاً للإنسان العربي المسلم سواء في انتصاره أو في عذابه"[3] ففي قصيدة(قصيدة إلى أصدقائي) يقول الشاعر:

فأجن من الفرح العملاق

ألوح بالشعر

لكمو يا أحفاد محمد في مركبة الفجر

إني أذرع في هذي الأيام الرمس

لأحبس مع جيش الأنصار

---

(1) - يسوع المسيح، كلمتان من أصل عبري، تدل الأولى على معنى المخلص، وتفيد الثانية كما ورد في التوراة ما يمسح بقصد التقديس أو المسح بالزيت لتكريس الأحبار والأنبياء، كما يمسح الملوك رمزاً لتتويجهم ومبايعتهم، ينظر الموسوعة العربية الميسرة، ص1981.

(2) - عاشق من سدوم، ص37.

(3) - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1978، ص99.

مخاض الشمس[1]

تكونت هذه الصورة الرمزية من بعض الرموز المفردة التي شكلت صورة فنية توحي بولادة الثورة حيث استعان الشاعر بأمجاد المسلمين وانتصاراتهم ويرمز الشاعر بـ(جيش الانصار) إلى الثورة التي تنقذ الأمة من بطش أعدائها وتخلصها من آلامها وأحزانها وهذا النص يحمل في ثناياه بذور الفرح والخير والتبشير.

ومن الشخصيات الدينية الواردة لدى الشلطامي التي اشتهرت بالظلم والتعسف شخصية فرعون، ففرعون رمز للطاغية المتجبر جسده الشلطامي في الأبيات الآتية من قصيدة (المرآة) قائلاً:

وكانوا
يتعاطون مع الأوهام أفيون الخلود
بعضهم. . مات.. وكان
ساجد تحت حذائين لفرعون الذي مات
فلا تأسي على من مات بالرعب من الموت
وخذ مشعلك المسكون بالرمز.. فما أنت وحيد[2]

فرعون المستحضر في هذه الأبيات رمز للطغيان والجبروت وهو رمز كذلك لكل طاغية يظن أنه خالد لا يفنى، وهذه الصورة حملت دلالة الإنسان المناضل في سبيل تحرير أرضه، ونشر العدالة والحق.

ومن الرموز الدينية الواردة ايراده لرمز الأنبياء، حيث أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي

---

(1) – منشورات ضد السلطة، ص49.

(2) – محمد الشلطامي، مخطوط أغاني سارق النار، ص4.

والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية بينما رسالة الشاعر بشرية وكل منهما يتحمل المعاناة والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريباً في قومه محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم[1].

يقول الشلطامي في قصيدة (قمر الصيف):

وفي قلبه انتفض الشعب

والله

هذا النبي

فكيف يموت النبي[2]

فمعاناة الشاعر كرمز للنضال بالكلمة الهادفة والملتزمة تقترب مع معاناة الأنبياء وما يلاقوه من آلالام ماديه ومعنوية في سبيل نشر رسالتهم ودعوتهم.

إن الرموز الدينية لها أهمية كبرى في التواصل الفاعل بين الشعر والتراث وذلك باستحضارها وتفعيل الواقع العربي من خلالها.

- الرموز التراثية:

التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا، فإن حقائق الواقع تفوته فاعلية وتأثيراً باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان[3].

وتكمن أهمية الرموز التراثية في حمولاتها الإيحائية التي تصلح لكثير من أوجه التعبير عن الحاضر[1].

---

(1) - ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص98.

(2) - عاشق من سدوم، ص27.

(3) - ينظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص325.

فمن الرموز التراثية الموظفة في شعر الشلطامي على سبيل المثال لا الحصر توظيفه لرمز السيف، فالسيف كما هو معروف سلاح استخدمه العرب منذ القدم وبه استولوا وفتحوا العديد من المدن العربية والغربية وهو عند الشعراء يمثل رمز للبطولة والفداء إلا أنه عند الشلطامي عكس ذلك يقول الشاعر من قصيدة(خمس قصائد مهداة إلى سلفادور اللندي):

ينبح القانون في وجه،

الأناشيد

الأناشيد الحييه

وتظل الشمس تبدو

في زمان السيف والنطع نعيه

تبدل العاشق بالعاشق في خمارة

العصف الجديد[2]

فالسيف في الأبيات السابقة ليس رمزاً للجهاد والنضال والبطولة كما كان بل أصبح سيفاً أو أداة للقمع والقتل في يد الجلاد وانتقلت دلالة السيف الرمزية في الأبيات السابقة لتلتحم بالواقع المتردي لتصبح أداة للقمع، إذ إن الشاعر يستعيد لحظات القمع والقتل من خلاله.

ومن الرموز التراثية كذلك الواردة عند الشلطامي توظيفه لرمز السندباد حيث يعد السندباد رمزاً من الرموز التراثية إذ إنه دخل الذاكرة العربية من

---

(1) - ينظر، قريرة زرقون نصر، الحركة الشعرية في ليبيا، ص 165.

(2) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص12.

بابها الواسع عبر حكايات "ألف ليلة وليلة*" فالوقوع على هذه الشخصية هو بمثابة الوقوع على كنز وذلك لما لهذه الشخصية الغنية من أبعاد ومضامين يمكن أن تكون معادلاً للمعاناة التي يعيشها الشاعر العربي المعاصر فـ"ما من شاعر معاصر إلا وقد أعتبر نفسه سندباداً في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية[1].

والشلطامي وجد في "هذه المغامرات وتنوعها إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي هي بدورها مغامرة مستمرة في الكشف وارتياد المجهول بحثاً عن كنوز الشعر ومن ثم أسقط على هذه المغامرات ملامح تجربته المعاصرة بشتى أبعادها"[2]، انصهر الشلطامي بتلك الشخصية معتبراً نفسه السندباد الرحال فنجده يقول في قصيدة من أغاني البحارة.

ما زلت أبحر والسفينة تأكل الزمن الرتيب
مَنْ ذَا يدلُ السندبادُ على مَرَافِئِك القصيه؟
ويقول أغنية شجيه
هو ذا يعود السندباد إلى ذراك بلا هديه
ليراك يا بنغازي مشرقة بهيه[3]

فالشاعر السندباد عاد من رحلته (سجنه) إلى وطنه (بنغازي) فوجدها هي الأخرى مكبلة ومحاصرة من قبل العدو.

* – لمعرفة المزيد عن مغامرة السندباد ينظر، ألف ليلة وليلة الراوية الشرقية الشهيرة مجهولة المؤلف، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر – بيروت، م1، ص86 وما بعدها.

(1) – علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر العربي، الثقافة العربية، الجماهيرية ،ع4، 1974، ص55.

(2) – المرجع نفسه، ص199.

(3) – تذاكر للجحيم، ص61.

فإذا كان السندباد في عالم ألف ليلة وليلة يعود محملاً بالهدايا والكنوز فإن الشلطامي السندباد يعود بلا هدية لبلاده، فدلالة السندباد الفنية تشير للمعاناة التي يتكبدها الشاعر في سبيل تحرير وطنه.

الرموز التاريخية:

يعتبر التاريخ ذاكرة الزمن المعبأ بالأحداث والأشخاص الذين عاشوا في فترة ما وتركوا بصمة في زمانهم خلدتهم في ذاكرة الشعوب، والتاريخ هو منبع للموعظة واستخلاص الدروس من وقائعه ليتدبر الإنسان تلك الأحداث فينظر إليها نظرة متأنية متفحصة مستفيداً من إيجابياتها ومتخذاً العبرة من سلبياتها.

الشاعر محمد الشلطامي من أولئك الشعراء الذين اعتقدوا بالفكرة التي تقول إن التاريخ قد يعيد نفسه فلا مانع إذاً من أن يتخذ الشاعر موضوعه من الأحداث التاريخية التي وقعت فعلاً والتي " بعضها يكون محتمل الوقوع أو ممكن "[1].

لذلك جاءت أشعاره مليئة بأحداث وشخصيات من التاريخ العربي في عصوره المختلفة، وقد رأى في هذه الأحداث امتداداً لتجارب نعيشها حالياً، فمن أهم الشخصيات التي استخدمها شخصية مسرور* خادم هارون الرشيد، فهذه الشخصية رمز للقمع والتسلط والعذاب ولقد أورد الشاعر هذه الشخصية المتسلطة في قصيدته (الأخوة الأعداء) والتي يقول فيها:

---

(1) - نقل بتصرف من كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تر عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت، ط2، 1973، ص26-27.

* - مسرور خادم هارون الرشيد، وهو السياف الأشهر في التاريخ الإسلامي وكانت مهمته إن يقطع الرؤوس بإشارة من هارون الرشيد، ينظر وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبن خلكان، تح، إحسان عباس، م1، دار الثقافة – بيروت، ص345.

تلفظ كل يوم
من ظلام سجونك الخرساء نعشا
آخر لمعذب مشبوه حاصره المحقق
بالسؤال عليك يا بلدي الجريحة حين
حاصره المحقق بالسؤال عليك يا بلدي
ويحمل نعشه المتواضع الأخشاب
دون ضجيج دون مآتم لذويه
مات فلا كلام ولا دموع لأجل معتقل يموت
على يدي مسرور سياف الرشيد
لأن من قتلته كفاه الرهيبة خائن
ولأن كل مواطن مشبوه
أصبح سيدي مسرور يحكم هذه الأيام
بالإعدام
عن من جاء أو عن من يجئ إليك
كل مواطن مشبوه[1]

تجسد هذه الصورة الرامزة البعد النفسي باستحضارها لشخصه خليفة مستبد هارون الرشيد وجلاد قوي مسرور كرمز للقمع والبطش وما يتولد عنه من أبعاد الخوف والاضطهاد فـمسرور رمز للجلاد في كل زمان ومكان.

ومسرور هنا ليس جلاد هارون الرشيد بل هو مسرور العصر والزمن فكل ظالم ومتعسف هو مسرور واختاره الشلطامي كرمز ليعبر به عن الحال المتردي في عصره.

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص84-85.

ومن الشخصيات التاريخية المستحضرة كذلك شخصية الحسين بن علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه- إذ تعد شخصية الحسين من الشخصيات التاريخية المهمة في التاريخ والحسين يُعد رمزاً للمناضل الثائر والذي يلاقي في سبيل مبادئه ومثالياته القتل والفناء.

اتخذ الشاعر هذه الشخصية كرمز للمناضل الثائر، وذلك في قوله من قصيدة (تذاكر للجحيم):

وتخضل عبر الأسى والدموع التي ملأت
جفنة الخمر،
من ذا يحطم قفل المدينه ؟
يرى وجه قاتله الميت الحي خلف القناع
وخلف وجوم العيون الحزينة
يحدثني الصوت أن السيوف التي مزقت هامة الشمر[1]
عادت لتستل قلب الحسين
وأن الذئاب التي افترست قاطع الدرب
عادت لتفترس العابرين[2]

الصورة الرمزية في الأبيات توحي بمقتل الحسين الذي هو رمز لكل مناضل يذوذ عن حقوقه وحقوق أمته، وبانت قوة الرمز في هذه الأبيات في تكرار الفعل (عادت) الذي يبين لنا أن مسلسل القتل مستمر على مر الزمان.

---

[1] - الشمر بن ذي الجوشن، هو شرحبيل أبن قرط الضبابي الكلابي يقال أنه هو الذي قتل الحسين بن علي رضي الله عنه، حيث قام بقطع رأسه وأرسله إلى دمشق، ينظر، خير الدين الزركلي الإعلام، دار العلم للملايين بيروت، م3، ط5، 1980، ص175.

[2] - تذاكر للجحيم، ص17.

ومن الشخصيات التاريخية الواردة في شعره شخصية عثمان بن عفان - رضي الله عنه - فمقتل عثمان بن عفان يعد من الأحداث التاريخية المهمة والتي اتسمت بالخطورة، فالشلطامي نقل لنا دلالة هذه الأحداث وربطها بالواقع المعاصر قائلاً في قصيدة (أفراح سرية):

وطني ليس إلهاً طوطمياً[1]

وأنا لن أصبح اليوم

وفي ملهاتك المأساة يا قميص عثمان بن عفان

دعياً أموياً

فأنا أحمل في جنبي قلباً أمياً[2]

تداخلت الأزمنة في هذا النص حيث أصبحت أحداث الزمن الماضي تفسيراً لبعض أحداث الزمن الحاضر، فالشاعر يرمز بقميص عثمان بن عفان إلى التستر والتخفي ودلالة كذلك على المظهر المخادع الذي يظهره الشخص ويبطن غيره.

إن محمد الشلطامي في رسم صوره الشعرية لم يقتصر على رموز وشخصيات وموجودات تاريخية مرتبطة بالدولة الإسلامية وغيرها فحسب، بل نجده عرج كذلك على التاريخ الليبي وما فيه من أحداث جسدت تجربته الشعرية حيث إنه استقى من هذا التاريخ شخصية مجاهدة كان لها الأثر الأكبر في الدفاع عن الأرض هذه الشخصية هي شخصية غومة بن خليفة المحمودي* حيث وظف الشلطامي كفاح

---

(1) - طوطميا: حيوان أسطوري يرتبط باسم العشيرة عند الشعوب البدائية، ويعتبر لحمة محرما على أفرادها الذين يعتقدون أنهم أنحدورا منه، ويحملون لذلك اسمه ولذلك يجب عليهم القيام نحوه بشعائر وطقوس معينة في مواسم خاصة. ينظر الموسوعة، م2، 1166.

(2) - قصائد عن الفرح، ص26.

* هو المجاهد غومة بن خليفة المحمودي، ينسب إلى قبائل المحاميد، قاد قبائل المحاميد، والقبائل الأخرى في معركة مسلحة ضد الاستعمار العثماني في الجبل الغربي من 1835- 1858 م، حاول العثمانيون القضاء على هذه الثورة وتعرض زعيمها إلى الاعتقال والسجن والنفي إلى العاصمة العثمانية، والسجن

هذه الشخصية في النهوض برؤيته الشعرية فجسد من خلالها معاناته ومعاناة أمته فنجده يقول في قصيدته "موال بنت الآغا":

عندما ترفع رأسك

تسقط الأشياء من حولك

يا غومة تقدم

وارفع القامة وامض

عاصفاً ضد اتجاه الريح والتيار

فالليل الطويل

خلفه. . يا بذرة الأحزان يمتد النهار[1]

فغومة رمز لكل ثائر ومناضل رافض للخنوع والاستسلام.

إن الرموز التاريخية الموظفة في شعر الشلطامي أشاعت في ثنايا صوره الشعرية بعداً إيحائياً جعل من هذه الصور تتحرك بحرية كاملة، وذلك بتوظيفه الجيد لهذه الرموز وارتباطها بالجو العام للنص الشعري وفق ما يتناسب مع الشحنات الانفعالية والشعورية لديه.

في سجونها، وتمكن من الفرار للعودة إلى الجبل الغربي لاستمرار اشعال الثورة التي لم تخمد بسجنه إلى أن قتل في مارس عام 1858م، ينظر عبد السلام أدهم، وثائق عن تاريخ ليبيا في القرن التاسع عشر، ثورة غومة المحمودي 1885- 1858 م، ترتيب وإعداد عبد الله علي إبراهيم، مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي بالجماهيرية 1983م، ج1، ص 40، 41. وينظر كذلك محمد أمحمد الطوير، مقاومة الشيخ غومة المحمودي للحكم العثماني في إيالة طرابلس الغرب، 1835 – 1858 م، مركز دراسات جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، 1988م، ص 47.

(1) - محمد الشلطامي، مخطوط موال بنت الاغا، لم ينشر بعد، ص 4.

- **الرموز الطبيعية:**

هي رموز مستوحاة من عناصر الطبيعة المختلفة وهذه الرموز تتميز "بالديناميةوالحيوية التي تعطي للمبدع حرية التصرف الفني في هذا الرمز" [1].

وظف الشلطامي الرموز الطبيعية للتعبير عما يختلج في ذاته فمن الرموز الطبيعية الموظفة في نصوصه، وأكثرها تداولاً توظيفه لرمز الليل، فهذا الرمز ينفتح على معان وإيحاءات ودلالات متعددة، فيأتي تارة رمزاً للظلم والحزن، وتارة أخرى رمزاً للغربة والقسوة، ويرمز كذلك للعنة والعقم، وقد جسد الشاعر هذه الرموز لليل في قوله من قصيدة (أغنية عن الغضب):

وأغني
بك يا شعبي
وبالشمس التي تزرع وجه العالم الميت
حباً وحياة
فانتظرني
ها أنا أعبر ليل اللعنة القاتل
لكني أراك
رغم بخل النور لكني أراك[2]

ومنه كذلك قوله:

لم تزل فينا بقيه
لم نزل نحمل في أعماقنا الشمس
وجهاً
رائعاً للبشرية

---

(1) - قريرة زرقون الحركة الشعرية في ليبيا، ص 165.

(2) - عاشق من سدوم، ص 6.

لم تزل فينا على رغم ليالي العقم والإرهاب
يا قلبي بقيه
أشعلتها عبر ليل الهتلريين القساة
غضبة الإنسان لما
تزرع الأحذية السوداء والخوذة
في عينيه
مسمار المذله[1]

صورة الليل في الآبيات الأولى جاءت مركبة مع اللعنة وموصوفة بالقتل وهي صورة ترمز للقمع والقهر الذي تعاني منه الإنسانية المناضلة من أجل مبادئها السامية، ولكن رغم هذه القتامة لليل، فالشاعر يأبى إلا أن يحلم بالحرية له ولأمته، أما صورة الليل في الآبيات الثانية فإنها رمز للجمود، إذ إن الشاعر أضاف القيم لليل وهي دلالة يرمز بها إلى الجمود وعدم الفاعلية الناتجة عن الديكتاتورية رمز القهر والفاشية.

ومن صور الليل الرامزة والتي تنتقل فيها القسوة والألم قوله من قصيدة(قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة):

يا قلب لولا الحزن
لَمْ نأتِ إلى الدنيا
ولَمْ تستشعرُ النفس الكئيبة
بهجةَ الأشياءِ
رغَم ضراوةِ الليل الرهيب
يا قلب ما ضعنا على الطرقات[2]

(1) - المصدر السابق، ص 9.

(2) - المصدر نفسه، 43.

ترمز هذه الصورة إلى واقع الشاعر المليء بالمرارة والقسوة والخوف والألم، وذلك من خلال استخدامه لصورة الليل المركبة مع الضراوة والتي وصفها بالرهبة.

ولدت في النص الآتي شحنة دلالية جديدة ضمنها الشاعر في قصيدة (في انتظار جودو):

يا بنغازي غطينا فإن الليل
قر
وارحمينا
رب هذه الليلة السوداء في المقهى
تمر[1]

فدلالة الليل في هذا النص ترمز للخوف والرعب والوحشة فقد أكسب رمز الليل أهمية كبرى للنصوص الشلطامية، وذلك بتعضيده لمعاني هذه النصوص وتولده لدلالات مختلفة فيها ومن الرموز الطبيعية الموظفة عند الشلطامي رمز الريح، فالريح تعد عنصراً من عناصر الطبيعة التي تدل على الفعل والتغيير وتختلف صورها باختلاف قوتها فتنتقل من ريح هادئة إلى ريح عاصفة، ومن ريح جالبة للأمطار والخيرات إلى ريح مدمرة قاضية، وقد ورد هذا الرمز في النصوص الشلطامية، فجاءت تارة مبشرة بالتغيير، وتارة أخرى منذراً بالهلاك والدمار، وهذا الرمز جسد معاناة الشاعر وتجربته يقول الشاعر في قصيدة (مذكرات):

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص20.

لم تزل تحلم بالريح

السفينه

آه ياهذى السنين الفاجره

لم تزل تحلم بالريح السفينه[1]

حملت دلالة الريح في هذه الأسطر معاناة الشاعر، وطوقه للحرية والحلم بمستقبل تسوده العدالة والحرية، والصورة الرامزة للريح تتمثل في التغيير يقول الشاعر في قصيدته (أنشودة الحزن العميق):

ولماذا طاردوني

حينما أشرعت بابي للرياح

ساعة اشتد بقلبي

عنفوان الضوء في شمس الصباح[2]

ومنه كذلك قوله من قصيدة (في انتظار جودو):

حلمنا المنثور في قبضة

ريح

فجر الغضبة. . فجرها[3]

فالصورة الرمزية للرياح تحمل دلالة الثورة والتغيير ومن الصور الرامزة للريح والتي تحمل دلالة الهلاك والدمار قوله من قصيدة (عاشق من سدوم):

كنت أحسُّ

براحة كفي الشقوق التي خلفتها رياح الكراهية

السود[4]

---

(1) – أنشودة الحزن العميق، ص24.

(2) – أنشودة الحزن العميق، ص30

(3) – أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص14.

(4) -عاشق من سدوم، ص 17.

ومن الرموز الطبيعية المستخدمة عند الشلطامي رمز الشمس فنجده استثمر هذا الرمز وحمله دلالات تجربته الشعرية حيث نجده يقول في قصيدة (أغنية عن الغضب):

وبالشمس التي تزرع وجه العالم الميت
حباً وحياة

....

لم تزل فينا بقية
لم نزل نحمل في أعماقنا الشمس
وجهاً
رائعاً للبشرية[1]

فرمزية الصورة في هذه الأبيات نابعة من التوظيف الدلالي والإيحائي للشمس، الذي أشاع في النص دفقة شعورية جاءت مليئة بالأمل والحرية والرغبة في حياة إنسانية سعيدة، فالشمس هنا رمز للأمل.

ومنه كذلك قوله من قصيدة (حوار):

أغلقوا الكوة أو سدوا الثقوب
في جدار السجن بالخرقة أو حلو أعقال
كل ليل همجي
كيف يخفون شعاع الشمس إن كان معي
حرضوا ضدك من لم يعرفك
ومصير الشمس أن تشرق في كل القلوب
كل قلب شمسه فيه، وحتى إن يكن
عصبوا عيني....من يعصب قلبي؟
يا رفيقي

---

[1] – عاشق من سدوم، ص 6-9.

كلما كانت ليالي السجن أقتم

كلما كان الحنين

لضياء الشمس والحرية الحمراء أعظم(1)

ودلالة الشمس في هذه الأبيات ترمز للحرية وهذه الحرية يدلل الشاعر على أنها حرية ليست مكتسبة، بل هي حرية فطرية نابعة من داخل الإنسان.

عملت الرموز الطبيعية على تفعيل المسارات الدلالية داخل النصوص الشلطامية وأشاعت في صورها الرامزة نوعاً من الإيحائية والجمالية.

الرموز الدرامية(*):

لجأ الشلطامي إلى هذا النوع من الرموز لتجسيد تجربته الشعرية وتجربة الإنسانية عامة، هذه الرموز الدرامية عبرت عن العديد من القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية كانت خلاصة تجربة إنسانية، ومن أهم هذه الرموز الواردة عنده شخصية جان فلجان(**)، حيث أورد هذه الشخصية في قصيدته (من كتاب البؤساء): يقول الشاعر:

يا جان فلجان

هأنت عرفت طريق الرّبِّ،

فما دوره

يوماً عزلته يدُ الإنسان

هُدى العالمِ في يده، والنَّاس،

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص53-54.

* ينظر: ص 79 من هذه الرسالة.

** جان فالجان: أحد أهم الشخصيات الواردة في رواية البؤساء "لفيكتور هيجو" وهذه الشخصية تمثل أنموذج الإنسان المسحوق اجتماعيا، حيث تم سجنه لمدة تسعة عشر سنة بسبب محاولته سرق قطعة خبز، لكي يسكت بها معدة أخته وأولادها السبعة، وبعد قضائه لهذه المدة في السجن، يحاول جان فالجان بدء حياة جديدة إلا أنه يظل مطارداً بسبب وضعه الاجتماعي، ينظر، فيكتور هيجو، البؤساء، تر منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1997 م، ص 256، 257، 263، 264.

حيارى

يهدي يُسعدُ. . يُغني النّاس وأَنْتْ،

صوتْ يتمزق في حارة[1]

فالشخصية الدرامية "جان فالجان" ترمز للظلم الاجتماعي الذي يعاني منه الفقراء على وجه الأرض، وهذا الظلم السائد على وجه الأرض هو الذي بدوره خلق نوعاً من الجحيم فيها جسده "فيكتور هيجو" في روايته الشهيرة "البؤساء" التي هي عنوان هذه القصيدة، فعملت هذه الصورة الرامزة التي جسدها الشلطامي بُعداً شمولياً للمجتمعات الاستغلالية والتي تسحق فيها الطبقات الفقيرة والمحرومة أو المعدومة. ومن الشخصيات التي جسدها الشلطامي لحمل تجربته شخصية "جودو"[*]، حيث اختزل الشلطامي في قصيدته " الشجن الأخضر" عبثية الانتظار الذي لا جدوى منه وذلك في قوله:

خذني بعينك نجمة شفقاً صليب،

في بيدر الصلبان ينبت، صيحة شجناً نبيلْ

"أبدا يموت الكادحون السمر في

الشرق الحزين

"وتحت المظلة " في انتظار

"جودو"، فياطفلي المعذب تحت أحذية الغزاة [2]

---

(1) - منشورات ضد السلطة، ص 38، 39.

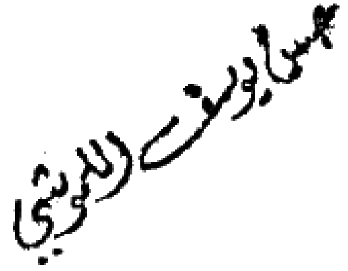
* في انتظار جودو، مسرحية للكاتب الايرلندي صموئيل بيكيت، ولد بدبلن عام 1906م، وتوفي عام 1989م، كتب عام 1947م، مسرحيته الشهيرة " في انتظار جودو" التي تعبر بصدق وبشاعة عن حال إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية والخواء الذي يعاني منه العالم الآن، ويعد كاتب هذه المسرحية من أهم كتاب القرن العشرين في مجالات المسرح والرواية وهو بأدبه الممتد لفترة ستين عاماً يعبر أصدق تعبير عن مشاكل إنسان هذا العصر، ينظر www.egyptanoasis.net .

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص 121.

فالصورة الرامزة في هذه الأبيات تحمل في ثناياها صور العمال الكادحين المحرومة والمهمشة والتي تنتظر المنقذ والمخلّص الذي رمز له بـ"جودو" ليغير لهم حالهم إلى الأفضل.

إلا أن هذا الانتظار هو انتظار "اللا آتي"، وهو بذلك يشكل رمزاً للعبث بالزمن، وصفة للتخاذل.

وهكذا استمد الشلطامي الكثير من رموزه من التراث وغيره، وأضفى على هذه الرموز أبعاداً لرؤيته المعاصرة، وترك الدلالة الرمزية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التي يضفيها عليها، الأمر الذي أضفى على شعره لوناً من التركيب والعمق الفني البارع.



متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

الفصل الثالث:

البنية الإيقاعية

ويشمل على المباحث التالية:

المبحث الأول: الوزن.

المبحث الثاني: القافية.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي.

القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته[1]

وموضوعها هو الذي [يرفض إيقاع ومفردات الشعر][2].

الإيقاع منبع هام من منابع بناء النص في الشعر العربي وله كذلك " أهمية كبرى، وأثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري، وما هو غير شعري، فكل شئ من دون الإيقاع هو شئ عادي من أشياء الحياة اليومية كاللغة والرمز والأسماء والصفات والأصوات...." [3].

ولفظة الإيقاع في أصلها من " مصطلحات علم الموسيقي لا من مصطلحات علوم اللغة، ولا من مصطلحات علوم العروض، ونقد الشعر" [4].

وجاء الإيقاع في اللغة مصدراً للفعل (أوقع) بمعنى بين، وأوضح، وبمعنى: صدم وضرب، ووقع بمعنى: ألحق ونوهم، ووقع بمعنى: سقط ونزل وضرب وكذلك بمعنى البيان والتوضيح، معبراً عن عملية إحداث اللحون والغناء وتبيينها[5].

ويعرف في الأدب العربي بأنه " الإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع، وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"[6].

والمقصود بالبينة الإيقاعية: هي انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلى أو سياقات جزئية تتلئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها.

---

(1) – ينظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 64.

(2) – عبد الرسول عريبي، حوار حول الشعر والحرية مع محمد الشاطامي، مجلة فصول، ع 78، سنة 12 1403، 1994، ص 140.

(3) – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، لا ت، ص 17.

(4) – محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع1991،32، ص 11.

(5) – ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج4، م 2، ص 4335.

(6) – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص 44.

والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بينة النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها[1].

فالإيقاع بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر، وترتبط بالتجربة الشعرية، بكل ما فيها من ثراء وخصوبة[2].

فالقصيدة بهذا بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، وموضوعها هو الذي يفرض إيقاع الشعر ومفرداته.

وتتفرع هذه البنية إلى عنصرين رئيسين هما:

بنية إيقاعية خارجية، تتمثل في الوزن والقافية، وبنية داخلية، تتمثل في الجناس والتكرار والتقسيم وغيرها.

ولقد أرتأت هذه الدراسة دراسة كل عنصر من هذه العناصر على حده في مبحث خاص به، حتى تكون هذه الدراسة دراسة مفصلة كاملة ومدعومة بالأمثلة والأدلة.

لذلك قسم هذا الفصل إلى المباحث التالية: -

المبحث الأول: الوزن.

المبحث الثاني: القافية.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي.

---

(1) – ينظر، علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 53.

(2) – ينظر، رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، لا ت، ص 178.

المبحث الأول

الـــوزن

لا يختلف كثير من النقاد في أن الوزن هو الخاصية الأولى التي، يتميز بها الشعر العربي إلى حد أنهم جعلوه تعريفاً له قال قدامه بن جعفر في نقد الشعر" إنه قولٌ موزون مقفى يدل على معنى"[(1)].

وهذا لا يعني أن قدامة أهمل بقية عناصر الشعر؛ ولكنه قصد إلى ما يتميز به الشعر عن النثر والكلام البليغ، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا فقال: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة..."[(2)] وكذا قوله " الأوزان قواعد الألحان"[(3)].

أما المرزوقي في صياغته لنظرية "**عمود الشعر**" فلم يغفل عنصر الوزن بل جعل تخير لذيذ الوزن داخلاً في عملية " التحام أجزاء النظم والتئامها"[(4)].

والشعر لا يكون إلا موزوناً ومقفى؛ لأن " الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها أهم خاصية تميز الشعر من النثر"[(5)] والوزن المتعارف عليه في هذا الفن هو نظام العروض الخليلي الذي يتخد مقاياساً للشعر، يُعرف به سلامته من فساده " فالعروض ميزان الشعر، به يعرف صحيحه من مكسوره"[(6)].

---

(1) – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، لا ت، ص 24.

(2) – ابن رشيق القيرواني، العمدة مرجع سابق، ج1، 18، ص 134.

(3) – المرجع نفسه، ص 26.

(4) – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح، أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت، دار الجبل، لا ط، لا ت، ص9.

(5) – إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مرجع سابق، ص 21.

(6) – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، بيروت، خفاجي وحمدان، لاط، لات، ص7.

والشعر يتألف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتمثل في إيقاعه الخاص " هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانياً يشكل صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر ويعد في جمله جوهرة"[1].

لذلك وجب أن يتخير للشعر الألفاظ المتناسبة السهلة المخارج السلسلة غير المتنافرة، والوزن هو الوسيلة التي تحقق هذا التناسب وتجنب الاضطراب.

مما يحدثه من تناغم بين الحركة والسكون في الألفاظ والوحدات الأساسية لعلم العروض والقافية، المتمثل في الأسباب والأوتاد التي تظل تتراوح بين الاضطراب والثبات على مدار القصيدة. تضبط الدراسة خطواتها بجدول إحصائي، لما كان يستعمله الشلطامي من الأوزان والقوافي وما يتصل بذلك من عناصر الإيقاع العروضية. الجدول:

(1) – جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة، لا ط، لا ت، 2005، ص 95.

أسماء البحر	الطويل	المديد	البسيط	الرمل	الوافر	الهزج	الرجز	الكامل	السريع	المنسرح	الخفيف	المتقارب	المتدارك
الهمزة	-	6	9	46	19	6	-	31	21	1	5	80	46
الألف	1	5	44	144	29	8	8	70	46	-	3	79	110
الباء	-	3	22	69	14	12	6	40	34	-	11	52	51
التاء	-	4	31	62	10	5	4	30	28	1	3	52	58
الثاء	-	-	-	2	-	1	-	1	-	-	1	1	1
الجيم	1	-	1	7	1	-	-	1	-	-	-	4	5
الحاء	-		10	25	3	2	1	11	8	-	4	25	31
الخاء	-	-	1	4	2	-	1	2	4	-	-	-	-
الدال	-	-	34	72	5	10	5	34	31	-	6	37	51
الذال	-	3	31	5	-	-	-	-	1	-	-	1	-
الراء	1	4	1	118	26	6	13	57	64	-	5	80	99
الزاء	1	-	10	2	2	-	-	-	9	-	-	1	2
السين	-	2	3	29	1	4	-	12	8	-	-	16	24
الشين	-	-	1	5	1	1	1	3	-	-	-	1	4
الصاد	-	-	5	7	1	-	-	2	2	-	-	3	5
الضاد	-	-	2	6	1	-	-	5	3	-	-	8	76
الطاء	-	-	1	2	-	-	-	3	1	-	-	2	2
الظاء	-	-	3	28	-	-	-	-	11	-	-	1	3
العين	-	-	1	3	11	-	1	10	3	-	2	13	6
الغين	-	-	21	15	-	-	-	-	-	-	1	-	1
الفاء	-	1	17	23	6	-	3	17	13	-	3	15	11
القاق	-	3	16	44	11	2	4	11	12	-	2	23	23
الكاف	-	1	37	77	13	1	1	39	16	-	-	35	36
اللام	1	4	-	64	15	5	6	42	34	-	4	66	64
الميم	2	1	26	123	6	5	6	42	42	-	3	54	66
النون	1	7	35	159	31	14	11	85	54	2	7	116	121
الهاء	1	11	50	4	28	24	17	92	101	3	12	150	148
الواو	-	2	1	170	2	1	-	2	4	-	-	7	6
الياء	1	54	49	57	31	15	15	75	53	-	5	101	113
التاء مربوطة	-	5	26	-	13	10	10	35	32	-	7	49	53
مجموع القصائد	10	116	574	1377	288	132	131	752	635	8	84	1122	1219
الإجمالي													6448

يتبين من خلال الجدول الذي تم فيه رصد الأوزان الشلطامية، والتي جاءت على الأبحر الشعرية على الترتيب التالي:

الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المتقارب، المتدارك.

وقد تهيأ للشلطامي أن يقول على هذه الأوزان (6448) قصيدة ومن خلال ما تم رصده في هذا الجدول بات واضحاً أن بحر (الرمل) يتصدر سائر ماعداه من الأوزان الأخرى فنسج عليه نحو (1377) قصيدة، واستخدام الشلطامي لهذا البحر يكشف عن تعدد موضوعاته الأمر الذي ساعد هذا البحر على إفساح المجال للتعبير عن أحوال النفس حين ينتابها الحزن والأسى ويكثر تألمها.

وإلى جانب ذلك فإن هذا البحر يتسم بالغنائية في مواقف الجد، ثم إن هذا البحر من البحور الصافية (فاعلاتن) وقد تأتي (فاعلن) والتفعلية الواحدة المكررة تعطي إيقاعاً يعبر عن حالة الشاعر الشعورية.

ويحتل المتدارك المرتبة الثانية بعد الرمل في أشعار الشلطامي إذ بلغت قصائده (1219) قصيدة، كما هو مبين بالجدول السابق ويتبوّأ المتقارب المرتبة الثالثة بين البحور، المستخدمة، وللشلطامي (1122) قصيدة على هذا البحر.

وهذان البحران (المتقارب والمتدارك) كان يعدهما الخليل بن أحمد ضمن دائرة واحدة أطلق عليها (دائرة المتفق)[1]، وذلك لاشتقاق تفعيلاتهما؛ فهما يتمتعان بجرس منغم، وهذا بدوره ساهم في تأكيد تلك النبرة الغنائية الشلطامية؛ التي اختلط فيها الحزن والأسى بالإيقاع.

---

(1) - أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، ص 28.

ويأتي الكامل في المرتبة الرابعة بين الأوزان في سلم ترتيبيها لدى الشلطامي وله وفق هذا الوزن نحو (752) قصيدة.

كما يظهر الجدول الذي أُعِد لحركة الأوزان في شعر الشلطامي أن وزن السريع يحتل الترتيب الخامس وله على منهج هذا الوزن نحو (635) قصيدة.

أما البسيط فإنه يحتل المرتبة السادسة وله (574) قصيدة.

وضمت أشعار الشلطامي مختلف الصيغ والأشكال التي ذكرها العروضيون لهذين الوزنين السريع، والبسيط.

ويظهر الوافر بنحو (288) قصيدة أما الهزج فقد بلغت قصائده عليه (132) والرجز (131) والمديد (116) قصيدة .

إن البحور التي استخدمها تقترب من بعضها بعضاً صوتياً، إما لتتابع الوتد والسبب فيها، أو لتقديم السبب على الوتد في بحري (المتدارك والمتقارب) وللصور الصوتية المقابلة في بحري (الكامل والوافر).

كما أن ثمة تشكيلات تبادلية صافية تماماً تلحظ بين البحور فيها مثل (السريع والرجز والرمل)، بما يمكن الخروج فيها بإيقاعات صوتية تؤكد ميل الشلطامي إلى الحداثة إسوة بغيره من الشعراء.

إن اختيار الشلطامي لتلك البحور كان متوافقاً مع انفعالاته المتداخلة؛ فهو يسعى إلى إضفاء لون من الطواعية على بنية التعبير الشعري، بما في ذلك استغلال قانون الزحاف، والتنويع في الضرب أضف إلى ذلك ظاهرة التدوير، لذلك نجده استخدم هذه البحور بكل تشكيلاتها، وهذه التشكيلات مرتبطة بالانفعالات السائدة عنده.

ولنقف عند هذه التشكيلات الشعرية وظواهرها الفنية وإبداعه فيها كما وردت عنده.

أولاً: الشّكل التقليدي للبيت ذي الشطرين المتوازيين عروضياً، والمنتهي بقافية موحّدة.

كتب الشلطامي على الشكل التقليدي في بداية كتاباته إلا أن هذه الكتابات ضاعت مع الزمن؛ ولكنه عاد لكتابة الشكل التقليدي في مخطوطه "بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم" ففي هذه المخطوطة كتب بعض قصائده على الطريقة العمودية منها على سبيل المثال هذه القصيدة التي يقول فيها:

يـــــا حمامــــــة يـــــا بريــــــة ... يـــــا سريعـــــة في الأطيـــــار
كلمـــــا واراني صـــــــمتي ... أفصـــحت عـــــني الأشـــجار
مالأشـــــــجاني تبكينـــــــي ... كلمـــــا نـــــاح المزمـــــار
وتـــــولى الطـــــار لســـــاني ... ترجمانـــــاً لـــــلأسرار
قـــــال للدنيـــــا. ...يادنيـــــا ... أي كـــــأس فيـــــك تـــــدار
قالـــــت الدنيـــــا. ..ذا حـــــالي ... مـــــن يمـــــاريني - يحتـــــار[1]
تســـــتوو عنـــــدي مـــــاكنتم ... مـــــن جليـــــد.. أو مـــــن نـــــار
كل مـــــا أبـــــدي أوهـــــامٌ ... كلُّ مـــــن في الأرض غبـــــارْ

فالقصيدة جاءت كما هو واضح مبنية بناءً عروضياً محكماً، والشاعر فيها لم يعتمد الموسيقا الخارجية فقط، والتي بدت في البحر العروضي، وعدد

---

(1) – مخطوط، بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، لم ينشر بعد، ص 7.

التفعيلات، فالبحر هو (مجزؤ الرمل) الذي شهد له كثير من النقاد بأنه بحر الغناء ولذا " يؤثره المغنون والملحّنون "[1] على غيره من بحور الشعر.

وهذا ربما راجع لخفة نغماته وبساطتها ورتباتها وتفعيلاته وتكرارها، التي تجعل المعنى يتزاحم في ذهن السامع، أي يجعلك تشعر بوجود انفصال بين كلام الشاعر ووزنه، وكأن الوزن منزو خلف كلام الشاعر، أضف إلى ذلك لما لهذا الوزن من عذوبة ممزوجة بشيء من الأسى[2].

وصيغته التامة (فاعلاتن) إلا أن هذه الصيغة ليست ثابتة دائماً، وإنما تتعرض لعدد من التحويرات في الحشو والأعاريض والأضرب وفقاً لقواعد تنظم استعمالاتها في المواضع المختلفة [3]، مما جعل تفعيلاته "تتصف بالمرونة والخفة"[4].

استطاع الشلطامي أن يطوع هذا الوزن الرملي بما يتناسب مع الحالة النفسية لديه والتي بدورها تحكمت في الأوزان، وفي حركة التشكيل الموسيقي أيضاً موقعه بذلك هذا اللحن الحزين.

فتفاعل هذا البحر لم تأت تامة في القصيدة، بل اعتراها العديد من الزحافات والعلل وهذه التغيرات والتحويرات في التفاعيل استخدمها بأساليب وألفاظ متلائمة تماماً مع تلك النغمات الموسيقية التي سماها بعض النقاد "بالموسيقا التعبيرية" [5] والتي بدورها وجدت لها مكاناً مناسباً لتزاحم موسيقا البحر الشعري.

---

(1) - إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مرجع سابق، ص 260.

(2) - ينظر، عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لا ن، لا ط،لا ت، ح1 ،ص 136-140.

(3) - ينظر الشعر الحديث في ليبيا، مرجع سابق، ص 174.

(4) - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ح1، ص 124-140.

(5) - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 153. وإبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، ص177.

إن الشاعر محمد الشلطامي نظم قصيدته كما رأينا بالطريقة العمودية، إلا أنه سعى لتجديدها، وهذا النّوع من النظم ندر وجوده في شعره عامة، وهذا لا يعني أنه لم ينظم القصيدة العمودية، إنما ضاعت معظمها مع الزمن.

ثانياً: الشكل الجديد ذو السطر الواحد

تبنى محمد الشلطامي النمط الشعري الجديد ذو الشطر الواحد هذا النمط الذي "يتجاوز القافية المتوحدة، ويتعدى الوزن الواحد"[1].

لذلك نجده سن لنفسه منهجاً جديداً تخلى فيه عن الرتابة التي اعتاد عليها الشعراء الأوائل، فاستحدث نظام الشطر الشعري هذا النظام الذي أشادت به الناقدة نازك الملائكة وبينت الطريقة الفنية لتشكيل تفعيلاته، وأوزانه، بعد ذكرها لأساسه الوزني، الذي يقوم على وحدة التفعيلة وتشابه تلك التفعيلات[2].

ومن نموذج هذا النمط قوله:

أصدقائي
قبل أن تورق أطياف السراب
في فؤادي
واحة مسحورة في كل باب
أوصدت أقفالها دوني المحبه
للحقيقه
لا تمروا
ولتظلوا صامدين
أن من ينفخ في الأجداث روحه

[1] - رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية، لا ط، لا ت، ص 228.
[2] - ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 79.

لتحيل العتمة السوداء نور

وتغني للملايين الفقيره

كي تثور[1]

فالشلطامي في هذا النص يوصي أصدقاؤه بالصبر، ويبني العزم في نفوسهم، وهذا اللون من الشعر أُطلق عليه شعر الإثارة لا الثورة، إذ إنه يحرض النفوس ويدعوها إلى التحرك لا الشعر الذي يوعى النفوس بعد انتصارها، ليخطط معها خطواتها المقبلة، وهذا هو الشعر الثوري[2].

وشعر الشلطامي في جله ينتمي إلى النوع الأول، وهذا الشعر يتناسب معه الغناء، لذلك نجده يجمع بين الاثنين معاً، ملامح القصيدة الحديثة والنبرة الموسيقية العالية وذلك وفق اتباعه للأساليب التالية:

أ- اعتماده بالنظم على بحر واحد

أساس الوزن في الشعر الحر هو "**وحدة التفعيلة**"[3] والشلطامي احتفى بالتفعيلة العروضية، التي أعطت له حرية كاملة في تحديد عددها في السطر الواحد ومن ذلك قوله من (بحر الكامل):

يارب هاهي ذي يدى	مستفعلن - متفاعلن
ممدودة،	مفعولن
فكما تحب ومثلما تبغي،	متفاعلن، متفاعلن مستفـ
يدي[1]	علن.

---

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص 13،14.

(2) - ينظر، أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامة، دار المأمون للتراث، ط1، لا ت، ص 172.

(3) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،ى ص 79.

هذه الأسطر جاءت على وزن الكامل (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) وقد استفاد الشاعر منه استفادة كبيرة في ضبط إيقاعات قصيدته، ويرجع ذلك إلى ليونته وقبوله للتنويع والتشكيل بالإضافة إلى التغيرات التي اعترت بعض تفعيلاته ففي الأسطر السابقة نلاحظ دخول زحاف الإضمار(*) على (متفاعلن) فتحولت إلى (مستفعلن).

وجاءت تفعيلة السطر الثاني مضمرة مقطوعة(**) (متفاعلن) فتحولت إلى (مفعولن) وجاءت نهاية تفعيلة السطر الثالث مدورة.

ب- الخلط بين تشكيلات متعددة من البحر الواحد.

من الأساليب التي استخدمها في تعامله مع الوزن الخلط بين تشكيلات متعددة من البحر الواحد

ومن ذلك قوله من (بحر الرمل)

وليكن قبرك جسراً	فاعلاتن، فعلاتن
للصباح	فاعلان
قال لي يوم السفر	فاعلان، فاعلن
وتبادلنا التحيات التي تقطر بالهم	فعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن
وقلنا نلتقي	فعلاتن، فاعلن
وبكى من قبل أن يغلق دون	فعلاتن، فاعلاتن، فعلا
الشمس	تن، فاعلا

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص 21.

* الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك، ينظر، أحمد محمد التشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، ص 42.

** القطع: هو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، ينظر المرجع نفسه، ص 44.

باب الحافله تن، فاعلن

وتحطمنا على بوابة الصمت.. احترقنا فعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

واشتعلنا فاعلاتن

ساعة ارتاحت على كفي كفاه فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتان

وقلنا الخونه فعلاتن، فعلن

سلبونا كل ما نملك ياقلبي فعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن

وأنا لاجئان فعلاتن، فاعلان،

وبلادي رحلت في الحافلة فعلاتن، فعلاتن، فاعلن

حيث لا توجد في موسوعة التاريخ لا تاريخ فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فا لي من دونها[1] علاتن، فاعلن

نظم الشلطامي قصيدته هذه على بحر الرمل، وكما هو معروف فإن هذا البحر من الأبحر الصافية ذات الصورة الواحدة والمتمثلة في (فاعلاتن) غير أنها لا تستقر على هذه الصورة الصافية، نظراً لما يعتريها من زحافات وعلل.

فمن زحافاته الواردة في القصيدة حذف الألف من (فاعلاتن) فتصير (فعلاتن) بسبب دخول الخبن، ومن علله حذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء مع إسكان متحركه[2] فتصير (فاعلاتن) إلى (فاعلات) ثم تتحول إلى (فاعلان)، ومن علله حذف السبب الخفيف من آخر الجزء[3] فتصير (فاعلاتن) إلى (فاعلن)، ومن علله أيضاً زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف[4] (فاعلاتن) تصير (فعلاتان)، تلك مجموعة من الأسطر من بحر (الرمل) أورد الشلطامي فيها أربع

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 67،66.

(2) - بسبب دخول القصر، ينظر دراسات في علم العروض والقافية، ص 44.

(3) - بسبب دخول الحذف، ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(4) - وذلك لما لحقها من خبن وتسبيغ، ينظر دراسات في علم العروض القافية، ص 46.

تشكيلات مختلفة الأمر الذي جعلها ثقيلة على الأسماع، والقانون العروضي يخالف تماماً هذا الخلط بين التشكلات، ويضع له قانوناً وهو أن يختار الشاعر من بداية القصيدة التشكيلة التي ينوي الاعتماد عليها إلى نهاية آخر سطر فيها[1]، والشلطامي ربما يكون فعل ذلك دون قصد، بل بوحي من فطرته الموسيقية.

ج- المزج بين عدة بحور.

يبدو أن الشلطامي مولعٌ بالتغيير والتنويع والتطور، فكما استخدم في القصيدة الواحدة تنويعات عدة للتفعيلة الواحدة من البحر الواحد فإنه لجأ في كثير من قصائده إلى استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، بل وحتى في السطر الواحد منها، بحيث استقل كل وزن بمقطع معين ناسب الموقف النفسي المراد التعبير عنه.

ومن أمثلة هذا التعدد في البحور قوله من قصيدة (نص مسرحي من طرف واحد) والتي مزج فيها بين بحري (الرمل والوافر).

حاجب الجلسة مستاءٌ وتعبانٌ، فاعلاتن ـ فعلاتن ـ فاعلاتان

ونعسان مفاعيلن

وكانت فعولن

قاعدة المحكمة الباذخة الرهبة كالهيكل تبدو فاعلاتن- فعلاتن- فعلاتن –فعلاتن- فعلاتن

تستلذ النوم من ألفي سنة[2] فاعلاتن- فاعلاتن- فاعلن

---

(1) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 90.

(2) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 5.

والمتأمل في تفعيلات هذه الأسطر إن السطر الأول فيها جاء على وزن (الرمل) أما السطر الثاني والثالث فإنهما جاءا على وزن (الوافر) في حين جاء السطر الرابع والخامس على وزن (الرمل).

إن تغيير البحور يمكن أن يكون أكثر مدعاة للرضا لأنه يساعد على التعبير عن الفكرة، وإثرائها، فالشاعر يغير الوزن عندما يتغير الموقف التعبيري في القصيدة ولهذا التعدد أو التغير إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة[1].

ويعمل كذلك على كسر رتابة الوحدات المتساوية والإيقاع الرتيب فالأذن تمل الرتابة الطويلة، والنفس تعاف البقاء على حال واحدة، كذلك فإن التنوع الوزني المتقارب يكسب القصيدة تنوعاً نغمياً متألقاً تطرب له الأذن وتلتذ به النفس[2].

د- التدوير:

لجأ الشلطامي إلى هذه الظاهرة العروضية وهي مظهر إيقاعي فيه كسر لقاعدة إنقسام البيت إلى شطرين صدر وعجز[3] لأن البيت المدور هو الذي اشترك صدره وعجزه في كلمة واحدة، فبعضها من الشطر الأول، وبعضها من الشطر الثاني[4].

وهذا معناه أو تعريفه في الشعر التقليدي

---

(1) - ينظر، س، مورية، حركات التجديد في موسيقي الشعر العربي الحديث، تر، سعد مصلوح، عالم الكتب ط 1، 1389، 1969 م ص 133، وينظر، عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، مرجع سابق، ص 565. ينظر كذلك، حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 25.

(2) - ينظر، فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، لا ط، لا ن، ص 170.

(3) - ينظر، البني الأسلوبية في النص الشعري، ص 91.

(4) - ينظر، دراسات في علم العروض والقافية، ص 58.

أما التدوير في شعر التفعيلة فهو "انقسام الوحدة الوزنية أي التفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه"[1].

يبدو أن محمد الشلطامي حريص على تطبيق العروض العربي على شعره، الأمر الذي جعله لا يحفل ولا يعير أي أهمية لبعض الضوابط التي وضعها المنظرون للشعر الحر، ومنها امتناع التدوير في هذا اللون الشعري.

فنازك الملائكة تقول:

إن التدوير يمتنع امتناعاً تماماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً[2].

ومن القصائد التي استخدم الشاعر فيها التدوير قوله:

وإذا سلّمت – قال	فعلاتن، فاعلان
سيراك الكون من نقطته الأول	فعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فا
وتمتدُّ على عينيك ألوان من الرؤيا	علاتن، فعلاتن، فاعلاتن،
فاعلاتن، فا فهذا	علاتن،
زمن أعمى، وكل المبصرين	فعلاتن، فاعلاتن، فاعلان
سقطوا في أزمة النطق وضجت	فعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن
في حروف اللغة المنطوقة الخرساء	فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن
أصوات الكلاب	فاعلاتن، فاعلان
فاحترس أن لا تموت	فاعلاتن، فاعلان
قبل أن يلتم في نفسك شمل الذات	فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فا

(1) – فتحي النصري، التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، ع42، 1998م، ص 275.

(2) – ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص116.

فالعالم أعمى[1] علاتن، فعلاتن

حيث أكمل الشاعر التفعيلة الأخيرة في السطر الثاني، بالتفعيلة الأولى في السطر الثالث، وأكمل التفعيلة الأخيرة في السطر الثالث بالتفعيلة الأولى في السطر الرابع وأكمل التفعيلة الأخيرة في السطر العاشر بالتفعيلة الأولى في السطر الحادي عشر والقصيدة من بحر (الرمل) والتفعيلة المدورة كذلك من نفس البحر وهو من البحور العروضية التي يقل فيها التدوير إلا أن حالة الشاعر أوجبت ذلك، وكأنه يريد أن يخضع العروض للإرادته.

هـ. التشكيلات الخماسية والسباعية:

للسطر الشعري مسألة تتعلق بنظام تفعيلاته، وعدد ورودها، وهذه المسألة مخالفة تماماً لضوابط الشعر العربي القديم الذي يستوجب أن لا يحتوي البيت على خمس تفعيلات أو سبع أو تسع.

ولكن الشاعر المعاصر أراد إثبات أن الشعر الجديد مختلفاً تماماً في ضوابطه عن الشعر القديم " فإذا كان بالإمكان قبول السطر المكون من تفعيله واحدة فلم لا يقبل السطر المكون من خمس، وسبع، وتسع تفعيلات "[2].

وآية ذلك قوله:

ينبي بيوم قيامة الموتى.. ومقدم صاحبيّ الوقت[3]

مستفعلن ـ متفاعلن ـ فعلن ـ مفاعلن ـ مفتعلن ـ فعلن

ففي هذا السطر ست تفعيلات من (بحر الكامل)

أما استعماله للتشكيلة الخماسية فيمكن تمثله في قوله

---

(1) – بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 22، 26.

(2) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 90.

(3) – مخطوط، بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 11.

حيث لا توجد في موسوعة التاريخ لا تاريخ[1]
فاعلاتن ـ فعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن ـ فا
وهذا السطر يحوي على خمس تفعيلات من (بحر الرمل)
ومنه التشكيلة الرباعية في قوله من (بحر الرمل) كذلك
وتحطمنا على بوابة الصمت. .. احترقنا[2]
فعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن

ثالثاً: المزج بين الشكل الجديد للقصيدة والشكل القديم

من أبرز محاولات الشلطامي في هذا الصدد مزجه بين الشكلين الحر والتقليدي وهذا يعني أنه كتب الأسلوبين معاً، وكتب في الموضوع نفسه، وفي القصيدة الواحدة بالأسلوبين، أسلوب السطر الشعري، وفي الأغلب يبدأ به أو يستفتح به، تم ينتقل إلى الأسلوب التقليدي ويختم بالأسلوب السطري.

ومن نموذج ذلك قوله من قصيدة (بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم)
للعهر وجه واحد ولكم ألوف   مستفعلن- مستفعلن- متفاعلان
ياباعة الزجل الرخيص وما سحي حد السيوف   مستفعلن - مستفعلن - متفاعلن - مستفعلان

بصدور نسوتهم، ومصاصي دماء   متفاعلن - متفا – فعلن
جثث الذين قضوا   متفاعلن - فعلن
وهم يتعذبون   مفاعلتن ـ فعول
من أجل عين الشمس   مستفعلن ـ مستفعل

---
(1) – أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 67.
(2) – المصدر نفسه الصفحة نفسها.

حين الشمس توغل في الغياب مستفعل ـ مفاعلن ـ فاعلان

نظم الشاعر قصيدته هذه على بحر الكامل، ما عدا البيت الخامس فإنه جاء على وزن الوافر، والبيت الآخر جاء للسريع.

والشاعر لم يكتف بالتفعيلة الأساسية لهذه الأبحر بل نجد دخول العديد من الزحاف والعلل على هذه الأبيات. فمثلاً عند نظمه على البحر الكامل (متفاعلن) لم يورد هذه التفعيلة كاملة بل دخل عليها زحاف الاضمار فتحولت (متفاعلن) إلى (مستفعلن) أضف إلى ذلك دخول علة التذييل (*) فتتحول تفعيلة (متفاعلن) إلى (متفاعلان) ومنه كذلك اجتماع الاضمار والتذييل على (متفاعلن) فتتحول إلى (مستفعلان).

ولم تسلم تفاعيل الوافر هي الأخرى من الزحافات والعلل (مفاعلتن، فعولن) حيث جاءت معصوبة مقصورة(**) فتحولت مفاعلتن إلى مفاعلن ثم إلى (فعولن) فتحولت إلى (فعول) وإن كان القصر لا يلحق الوافر ولكن نستطيع تسميتها بتجاوزات الشعر الحر.

أما السطر الأخير المنظوم على وزن السريع فإنه هو الآخر لم يسلم من اقتحام الزحافات والعلل فيه، حيث دخلت علة القطع على (مستفعلن) فتحولت إلى (مستفعل) أضف إلى ذلك دخول زحاف الخبن على (مستفعلن)

* التذييل: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، ينظر دراسات في علم العروض والقافية، ص 46.

** العصب هو: إسكان الخامس المتحرك، أما القصر: حذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء مع إسكان متحركه، ينظر المرجع نفسه، ص 44.

فتصير (مفاعلن) وجاءت مطوية[***] موقوفة في الكلمة الأخيرة (مستفعلن) فتصبح (فاعلان).

والمقطع الثاني جاء على الشكل القديم.

زوق لهم سادوم يأيهـــا الـــزواق

مستفعلن ـ فعلان مستفعلن ـ فعلان

فالحزن هذا اليوم حزن بلا أعماق

مستفعلن ـ فعلان مستفعلن ـ فعلان

مقدر محتوم سم بلا ترياق

مفاعلن ـ فعلان مستفعلن ـ فعلان

في لوحها مرسوم سيف القضابراق[1]

مستفعلن ـ فعلان مستفعلن ـ فعلان

فهذا المقطع المنظوم على الشكل القديم، حاول الشلطامي نظمه على وزن(البسيط) فالتفعيلة الأولى (مستفعلن) جاءت صحيحة عدا تفعيلة البيت الثالث فإنها جاءت مخبونة (مفاعلن) والتفعيلة الثانية جاءت على وزن (فعلان)[*] مشعتة مسبغة ومجئ هذه التفعيلة بهذه الصورة يمكن اعتباره مخالفاً للقواعد العروضية، ويبدو أن الشلطامي أباح كل ما من شأنه أو مخالفاً.

ثم العودة إلى السطر الشعري مرة أخرى

كبضاعة كسدت رأيتك تعرضين متفاعلن- متفاعلن - متفاعلان

[***] الطئ: حذف الرابع الساكن، ينظر المرجع نفسه، ص 42.

[1] – مخطوط، بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم ص 2.

[*] (فعلان) ربما تكون هذه التفعيلة (مشعتة مسبغة) فالتسبيغ ينظر إلى ص 99 من هذه الرسالة.

نهديك في الحانات والميناء في الزمن الردي مستفعلن-مستفعلن-متفاعلن-متفاعلن

ورأيت حولك ألف قواد قمي متفاعلن- متفاعلن- مستفعلن

قد بح من صخب الزنا والفحش[1] مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعل

وهذا المقطع الأخير والمنظوم على الشكل الجديد فإنه نظمه على بحر (الكامل) ولم يأت بتفاعيله كاملة بل مال لاستخدامها مزحفة إذ تحولت إلى (مستفعلن)(**) كذلك جاءت معلولة (متفاعلان)(***) والتفعيلة الأخيرة جاءت معلولة (مستفعل) بسبب دخول التشعيت(****) ومن المعلوم أن هذه العلة لا تلحق ببحر الكامل إلا أننا نستطيع أن نسمي ذلك بالتجاوزات التي أباحها الشعر الحر.

ويمكن القول إن محمد الشلطامي تمكن من الاستفادة من تقنيات القصيدة العربية عمودية تقليدية كانت أم سطرية حديثة، فهو في كتابته الشعرية لم يتبع شكلاً معيناً بل كتب على الشكل التقليدي والشكل الجديد وخرج بين الشكلين في بعض الأحيان واختار من البحور الشعرية ما يعبر به عن ذاته وأغوارها.

---

(1) - مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 2.

** بسبب دخول الاضمار.

*** بسبب دخول التذييل.

**** التشعيت: حذف أول الوتد المجموع، ينظر دراسات في علم العروض والقافية، ص 46.

المبحث الثاني

القافية

القافية عنصر مهم لا في بناء القصيدة العربية فحسب، وإنما في توجيهها المعنوي، إذ هي مصب تتجه إليه كل ينابيع العاطفة والمعاني في البيت[1].

والقافية في اللغة مأخوذة من قَفا يقفو قَفْواً وقُفُواً، وأقتفي أثره، أي اتبعه وقافية الرجل مؤخر العنق، والقافية تطلق على مؤخرة كل شئ[2].

أما القافية في الاصطلاح فهي تختلف من شخص إلى آخر فالخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) يرى أن القافية تنحصر في الجزء الأخير من بيت الشعر وهي: آخر حرفين ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي قبلهما[3].

- أما أبو العباس ثعلب (ت 458 هـ) فيرى أن القافية هي: آخر حرف في البيت وهو ما يسمى بالروي[4].
- وهناك من قال: إن القافية هي البيت كله، وهذا من التسميات المجازية التي تسمى الجزء باسم الكل[5].
- والقافية علم يُتعرف به أحوال نهايات الشعر من حركة وسكون ولزوم وجواز فصيح وقبيح[6].

---

(1) - ينظر عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، جامعة قاريونس، بنغازي، لا ط، لا ت، ص 125.

(2) - ينظر الطاهر أحمد الزواي، ترتيب القاموس المحيط، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1417هـ، 1996م، ح3، ص 670.

(3) - ينظر ابن السراج الأندلسي، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي مرجع سابق، ص 116.

(4) - الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، جامعة ناصر، ط1،1997م، ص 133.

(5) - ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ص 154.

(6) - ينظر عبدالرحمن بن عيسى بن مرشد المعمري، الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، تح، أحمد عفيفي، دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، 2006، لا ط، لا ت، ص 249.

وتظهر أهميتها من جهة كونها أصواتاً تتكرر في نهايات الأبيات مشكلة جزءاً أصيلاً من موسيقا الشعر[1].

ومن وظائفها ضبط الإيقاع[2]، وتحقيق اللذة التي يحدثها التكرار المنتظم للمقاطع[3]، فتضفى بذلك أنغاماً موسيقية على أذن الملتقى، وتشد انتباهه وتشوقه إلى الوقع النغمي في النص المبدع[4]، ذلك أن "الكلام الموزون ذو النغمة الموسيقية يثير فينا انتباهاً عجيباً، لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع، لتتكون فيها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"[5].

إذاً القافية تعتبر من أهم الظواهر الفنية المهمة في الشعر العربي منذُ القدم وكان الشاعر العربي القديم قبل أن يقول الشعر يفكر ملياً في القافية التي سينظم عليها قصيدته، لما لها من أنغام موسيقية تضفيها على أذن الملتقى وقد نبه ابن جني (ت392 ه) على هذه الأهمية بقوله: "ألا ترى إن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس والحشد عليها أوفي وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه"[6].

---

(1) – ينظر، إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416، 1996م، ص 241.

(2) – ينظر يسرية يحيى المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 68.

(3) – ينظر طراد الكبيسي، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا ط، لا ت، ص 103.

(4) – ينظر البني الأسلوبية في النص الشعري، مربع سابق، ص 47.

(5) – إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، ص 13.

(6) – ابن جني، الخصائص، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 1421ـ 2001 م، م1،ج1، ص 127.

والشاعر القديم سار على نظام قفوي موحد، أما الشاعر الحديث فإنه لم يُعنَ بالقافية عناية القدماء بها ولم يسر على نظام قفوي موحد، ولم يلغها من شعره ويقرر عز الدين إسماعيل أن " الشعر الحر أو الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية، وإنما أدخل عليها تعديلات كانت ضرورية لإطلاق القدرة التعبيرية للشاعر، دون أن يخضع للقيود التي كان يفرضها عليه الإطار القديم"[1].

أي أن الشاعر لم يعد يهتم بالقافية، بوصفها المحطة النهائية لا بد من الوقوف عندها، بل أصبح في قدرته أن ينطلق دون أي قيود يلزم بها نفسه.

والشاعر محمد الشلطامي بقافيته الحرة وجد ما يساعده على تحقيق ذلك إذا نجده يقول " وجدت في الشعر اللامقفي ملاذاً، رحباً حررني من أسر القافية"[2].

سعى الشلطامي إلى تشييد عمارته الشعرية على أساس الحداثة، فهو شديد التعلق بالقافية، فنجده عمل على استدعاء أكبر عدد ممكن من القوافي في داخل القصيدة ككل، بل وداخل المقطع الشعري نفسه.

ولكي تكون الدراسة مستفيضة حول القافية الشلطامية، سوف نورد أو ندرس كل ما استعمله وتجاوزه الشاعر منها، ومن حروفها، وأنواعها، وحركاتها، وعيوبها.

فمن حروف القافية الواردة عند الشلطامي التي يرى كثير من النقاد والعروضيين أنها من لوازمها هي الردف والتأسيس، والوصل، والخروج.

---

(1) – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 75.

(2) – محمد المفتي، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، مرجع سابق، ص 37.

فالردف: هو ألف، أو واو، أو ياء ساكن، قبل الروي، ولا حاجز بينهن وبينه[1] وقد كثر وروده كثيراً في منجز الشلطامي، وربما مال لاستخدامه لما يضفيه على القصيدة من غنائية، كقوله من قصيدة (عن الموت والحب والحرية)

ولنغن فالصباح

قادم يحمل في راياته الخضراء[2].

- فيكون الردف هنا هو الألف، وهو حرف مد (الصباح - الخضراء)

وقد جاءت الواو ردفاً أيضاً في قوله:

وشوقاً لا يموت[3].

ومنه مجيء الياء ردفاً في قوله:

المرمر المصقول والخوف الذي يبدو مع كل عواميد[4].

فالياء هنا حرف ردف

- أما التأسيس: هو ألف بينها وبين الروي حرف يسمى الدخيل.

- والدخيل: هو حرف متحرك يفصل بين الروي والتأسيس، ولا يشترط فيه التزام حرف بعينه على عكس التأسيس الذي يشترط فيه ذلك [5] كقوله:

على الأرض ظل قطار تواري

....

....

يلحقه جواده[1].

---

[1] - ينظر الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، ص 139.

[2] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 60.

[3] - عاشق من سدوم، ص 7.

[4] - نص مسرحي من طرف واحد، ص 6.

[5] - جامع الدروس العروضية، ص 138.

فالملاحظ أن حرف التأسيس (الألف) لم يقع قبل الروي (الياء) و (الهاء) مباشرة، فإنما فصل بينهما حرف صحيح متحرك بالفتح وهو في السطر الأول (الراء) وفي السطر الثاني (الدال) وهو متحرك بالضم، وكل منهما واقع دخيلاً

وفي قوله:

ملكاً أشهر من أشهر راعي[2]

فحرف الروي هو (الياء)، حرف التأسيس (الألف)، حرف الدخيل (العين).

- أما الوصل: فهو حرف مدّ (الألف أو الواو أو الياء) وهو ينشأ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة[3].

ومن أمثلة هذا النوع في شعر الشلطامي قوله:

نحن لا نحمل في أعماقنا [4].

وقوله: وقاد المسدس الحاقد[5].

وقوله: ونصف يغالبه الشوق فيك[6].

---

(1) - منشورات ضد السلطة، ص 11-16.

(2) - نص مسرحي من طرف واحد ،ص 23.

(3) - ينظر عبد الرضا على، موسيقي الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1،1997م.، ص 171.

(4) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 14.

(5) - قصائد عن الفرح، ص 23.

(6) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 20.

فالوصل في السطر الأول هو الألف في (أعماقنا)، والوصل في السطر الثاني هو الواو الناشئة من إشباع حركة الدال الضمة (الحاقدُو) والوصل في السطر الثالث هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الكاف (فيكي)

- وإذا كانت الوصل (ها) في القوافي المطلقة فإن لها شروطاً منها:

أن يكون ما قبلها متحركاً، وقد ورد لدى الشلطامي في قوله:

وبعض الناس يدعونك بأسم المعجزه[1]

- وتأتي متحركة مضمونة وورد ذلك في قوله:

واهتز كالمصعوق ثم هدَّه[2].

- وتأتي متحركة مكسورة كقوله:

سؤال شع في عينيهِ

سؤال مات في شفتيهِ[3]

- الخروج: هو حرف مد ينشأ عن إشباع حركة (ها) الوصل وهو لا يكون إلا بشرطين هما:

1 - أن يكون الوصل الذي يلي الروي المطلق (هاء).

2- أن تكون (الهاء) متحركة [4].

وقد مال الشاعر للإفادة منه في قوله:

ويغير في كل عصراً أقانيمهُ

وترانيمهُ [5].

---

(1) - نص مسرحي من طرف واحد ،ص 27.

(2) - قصائد عن الفرح، ص 24.

(3) - يوميات تجربة شخصية، ص 76.

(4) - ينظر عبد الرضا على، موسيقي الشعر العربي، قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص 173.

(5) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 48.

ففي هذين السطرين نرى خروجاً بإشباع ضمة (الهاء) (اقاينمُهُو) و (ترا ينمُهُو) فالميم هي حرف الروي، الهاء حرف وصل، الواو ناشئ عن إشباع الضمة خروج من مظاهر الثراء الموسيقي، عند محمد الشلطامي الاهتمام بالقافية التي تشكل عنصراً جمالياً في إنتاجه الشعري، وهذه القافية جاءت متنوعة لديه، فنجده، قد حافظ على النمط التقليدي، وذلك لولعه بالتراث، إذ إنه كان مغرماً بهذا الشكل البنائي للقصيدة الذي مثل انطلاقته الشاعرة الأولى، وكان معجباً به أيّما إعجاب إلا أن كتاباته الأولى ضاعت مع الزمن، ولم تدون، ولكنه مع هذا كله أعاد بعضا منها في مخطوطة (بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم) كقوله:

زوق لهم سادوم يأيها الزواق
فالحزن هذا اليوم حزن بلا أعماق
مقدر محتوم سم بلا ترياق
في لوحها مرسوم سيف القضا براق[1].

ومنه كذلك قوله:

كلما واراني صمتي أفصحت عني الأشجار
مالأشجاني تبكيني كلما ناح المزمار
وتولى الطار لساني ترجمانا للأسرار
قال للدنيا. ... يادنيا أي كأس فيك تدار[2]

(1) – محمد الشلطامي، مخطوط، بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 2، لم ينشر بعد.
(2) – المصدر السابق، ص 7.

فالشلطامي في هذه القصيدة لا يعبر عن التراث، بل هو معبر به عن حالاته الشعورية.

بعد النظر إلى شكل القصيدة الخارجي، نلاحظ أن ألفاظها جاءت جزلة وسهلة، وهي من سهولتها يجعلنا نتغنى بها، فلا تكاد توجد بها كلمة غريبة، وهذا دليل على صدق شعوره وعاطفته، وكتب الشاعر كذلك بعض قصائده العمودية على شكل أسطر شعرية متتالية، موهماً بذلك متلقيه بأنها قصائد من شعر التفعيلة، إلا أنها في حقيقتها قصائد عمودية بحثه منها هذه المقاطع من قصيدة (ليالي) والتي يقول فيها:

القهر مضك يافؤاد، أما تكف عن النحيب
في حانه الأحزان تنزف كلما غنم المغيب
لتحبس ميلاد الصباح الغض في الشفق الخصيب
وتظل تذوي في الربيع ربيعك الميت الكئيب
وأظل أضرب في وهاد التيه أضرب كالغريب.
فلمن سأجرع في ثراك الموت يا بلدي الحبيب.
للمقتفين خطاي، للجوع المدمر
العذاب
للموت للقهر المعلق في السحاب
والنجمة الحمراء يأكلها الضباب
والشمس تطعنها الحراب
والعسف يطفئ في بحار الصمت أغنية الشباب[1]

ويمكن إعادة كتابة هذه المقاطع طبقاً لصورتها العمودية فتصبح:

---

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص 73، 74.

القهر مضك يافؤاد، أما ما تكف عن النجيب
*في حانة الأحزان تنزف كلما غنم المغيب
لتحبس ميلاد الصباح الغض في الشفق الخصيب
*وتظل تدوي في الربيع ربيعك الميت الكئيب
وأظل أضرب في وهاد التيه أضرب كالغريب
*فلمن سأجزع في ثراك الموت يابلدي الحبيب
للمقتفين خطاي للجوع المدمر *العذاب
للموت للقهر الملعق في السحاب *والنجمة الحمراء يأكلها الضباب
والشمس تطعنها الحراب *والعسف يطفئ في بحار الصمت أغنية الشباب

فهذه قصيدة عمودية خالصة تلتزم القافية الموحدة ويتكرر الأمر نفسه في قصيدة (أغنية أفريقية).

صلوا معي يا أصدقاء اليتم والطفوله
صلوا معي في معبد الأحزان فالفضيله
ضاجعها وأعظنا الخطيب ذات ليله
وكان الأصفاد حول جيدها ثقيله[1].

ويمكن إعادة كتابتها كتابة عموديه.

صلوا معي يا أصدقاء اليتم والطفوله
*صلوا معي في معبد الأحزان فالفضيله.
ضاجعها واعظنا الخطيب ذات ليله
*وكانت الأصفاد حول جيدها ثقيله.

---

[1] - تذاكر للجحيم، ص67.

فالملاحظ على الأبيات السابقة أن الشلطامي تقيد تقيداً واضحاً بنظام القافية التقليدي حين التزم قافية واحدة في أواخر الأبيات، إلا أنه لم يكتب كل قصائده على هذا النمط التقليدي، بل نجده استخدم عدة أنواع من التقفية بدافع الإحساس بضرورة تغيير التقفية، حسب ما يقتضيه الموقف الفكري والشعوري ومن خلال البحث في شعره تبين لنا أنه استخدم أنواعاً عدة من القوافي منها:

- القافية المستقلة وهي قافية تأخذ طابع الاستقلال في النظام الصوتي في المقطع أو القصيدة، وهذا النوع من القوافي كثير الإيراد في شعر الشلطامي ومن ذلك قوله في قصيدة (كتابة على باب الزنزانه رقم 3)

لماذا يطاردني وجهك الغائب الآن
عبر المرايا
ويهتف بي
صمتك المر علمني كل ما لا،
يقال[1]

الملاحظ في هذه الأسطر أن كل سطر منها استقل بقافية لوحده. إن القافية التي تتغير من سطر إلى آخر "يقطع تسلسل الأفكار ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجري خواطره بين حين وآخر، تبعاً للقافية المتغيرة"[2] ومن أنواع القوافي الواردة كذلك القافية المتوالية، وهذا النوع يأتي على أساس توالي القوافي ومن ذلك قوله:

ما الذي يجعل عينيها مرايا
فترانا

---

(1) - قصائد عن شمس النهار، ص 5.

(2) - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مرجع سابق، ص 12.

منة وراء الموت أنصاف بغايا[1]

فهذه الأسطر تجمع ثلاث قواف متوالية (مرايا ـ فترانا ـ بغايا) وهي بدورها حققت متعة سمعية، أضف إلى ذلك إن الشاعر قد راع النظام التقليدي في توظيفه لهذه القوافي، سواء من حيث توازن حركاتها وسكناتها، إذ جاءت من النوع المتواتر على مستوى الوزن، وذلك لنهايتها بمتحرك بين ساكنين (مرايَاْ ـ ترانَاْ ـ بغَايَاْ)

ومن القوافي المستحضرة في شعره كذلك القافية المقطعية وهي تعنى انفراد كل مقطع من مقاطع القصيدة بقافية تختلف عن الأخرى ومنه قوله:

قد نصبوا من أجلنا المشنقة الكبيره

وحاصرتنا كتب القانون

واعتقلنا

يا صاحبي، ونحن في بداية المسيرة[2].

فالملاحظ في هذه الأسطر أن القافيتين الأولى والأخيرة (الكبيرة ـ المسيرة) جاءتا متقاطعتين صوتياً، وقد جاءتا لتجمعا قافيتين مستقلتين هما (القانون ـ واعتقلنا)

وهناك نوع آخر من التقاطع ورد عند الشلطامي هذا النوع أتى على شكل موازاة صوتية، ولعل غرضه من ذلك إحداث نوع من التلاعب الصوتي المزدوج ومثال من ذلك قوله:

طائراً كنت في زمن المستحيلات

والعقل دجنني[1]

---

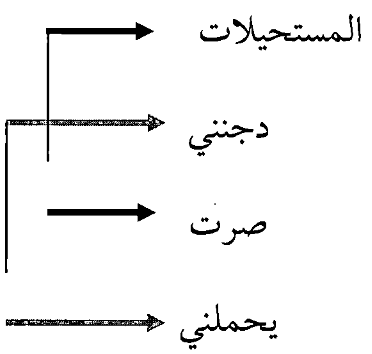
(1) ـ تذاكر للجحيم، ص 30، 31.

(2) ـ قصائد عن شمس النهار، ص 26.

صار ينتفني ريشة. .... ريشة.... حتى صرت

أحس بثقل حذائي الذي صار يحملني[2].

نلاحظ في هذه الأسطر أن القافية الأولى (المستحيلات) تتقاطع مع القافية الثالثة (صرت) وكذلك الشأن في القافيتين الثانية (دجنني) مع القافية الرابعة (يحملني) ويمكن بيان هذا التوازن في الشكل الآتي:



الأسهم في هذا الشكل تشير إلى هذا النوع من الموازاة الصوتية، وتبين كذلك أن القوافي المتوازية صوتياً، اختزلت لونين من التقسيم المتوازن بين كل قافيتين متواليتين، حيث أن السطر الأول يوازي في التقسيم السطر الثالث، وكذلك الشأن في السطرين الثاني مع الرابع، وهناك نوع آخر من القافية يتمثل في القافية المتداخلة وقد ورد في شعر الشلطامي وذلك في قوله:

لا يهم

لا يهم الآن من يحفر قبرك

ومتى يُحفر قبرك

---

(1) – دجنني: بمعنى أرخاه، ينظر المعجم الوسيط، ج1، ص 271.

(2) – عاشق من سدوم، ص 16.

لا تهم

لاتهم الأبجديات[1].

نرى في هذه الأسطر الشعرية أن الجملة الفعلية المسبوقة بنفي (لايهم) وردت في نهاية السطر الأول، ثم تكررت في بداية السطر الثاني، فشكلت بذلك نوعاً من القافية المتداخلة.

وهذا نموذج آخر يقول فيه الشاعر:

ذلك المتهم المدعو موسى

موسى ليدخل السيد المدعو موسى.

....[2].

فنائب الفاعل(موسى) لاسم مفعول (المدعو) وردت في نهاية السطر الأول، ثم تكررت في بداية السطر الثاني، ثم وردت في نهاية السطر الثاني، ثم تكررت في بداية السطر الثالث، وبذلك انتجت قافية متداخلة.

حظيت القافية عند الشلطامي بالعديد من التنوع والإبداع، وخلقت إيقاعاً ملئ بالحرارة والتواصل، فكثيراً ما نجده يلجأ إلى اللعب بالقوافي تغييراً وعودة من جديد يقول في قصيدته (أبيات حزينة).

ها هو ذا يشع من النوافذ

والجدار

دمه المراق كأن منه تشع في،

عيني نار

فأثور، أصرخ،

---

[1] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 10.

[2] - نص مسرحي من طرف واحد، ص 20.

أضرب القضبان، ألعن،

أستبيح [1].

فالملاحظ أن القافية في هذه الأسطر تغيرت من الذال إلى الراء، إلى الياء ثم العودة إلى الراء، ثم الانتقال إلى الخاء، ثم النون، ثم الحاء.

وهذا نموذج أخر يقول فيه:

أعمى أنا يا قلب

والحزن المبارك ضار يحملني على كفيَّه

عبر مواجد الشَّوق الموجَّج. .. نحو سر الموت

مخترقاً حجاب النَّفس

ألهثُ ظامئاً، وأنا الغريقْ

أعمى رأيت النور

كنت معلق الوجدان زاد عماي

وأندلع الحريق[2].

هذا النموذج لا يختلف عن النموذج الأول في الانتقال من قافية إلى أخرى، فهو يبدأ بالباء، ثم ينتقل إلى الهاء، ثم إلى التاء، وإلى السين، وإلى القاف، وإلى الراء وإلى الياء، ثم العودة مرة أخرى إلى القاف.

إن هذا النوع والتكرار القافوي ""زاد من موسيقي الشعر واكسبه جمالاً فوق جماله"[3] واكسبه بعداً إيقاعياً ونغمياً خاصاً، فهذا التنوع يمثل تنفيساً قوياً للطاقات الشعرية لذا الشاعر، إذا أنه عبر بتلك القوافي المتنوعة عما يموج

---

(1) – يوميات تجربة شخصية، ص 14-15.

(2) – عاشق من سدوم، ص 44-45.

(3) – إبراهيم انيس، موسيقي الشعر، مرجع سابق، ص 299، 300.

داخل ذاته من معان متنوعة، ومضامين جديدة ومختلفة، أضف إلى ذلك أن في هذا التنوع راحة للشاعر فقد حقق من خلاله جزءاً من حريته التي قد تقتضي التنقل بين المعاني المختلفة، وساعده على تلوين مشاعره وعواطفه بدل من صبها في قالب صوتي أو عاطفي موحد.

من المعلوم أن للقافية مظهراً صوتياً متميزاً يظهر من خلال الحروف والحركات التي يلتزمها الشاعر في بنيتها، ويعمل على ترديدها، أو ترديد بعضها وهذا بدوره يدفع "المتلقي إلى عملية من التوقع المستمر، تصاحبه كلما قرأ قصيدة أو استمع إليها"[1].

فمن أهم حركات القافية لدى الشلطامي المجرى "هو حركة حرف الروي سواء أكانت هذه الحركة كسرة أم فتحة أم ضمة"[2].

فالكسرة مثل قوله: غير أن أحفر ما يقرأه الحزن وما تمليه في القلبِ[3]
فالفتحة في قوله: فلون من دمه كل دارٍ[4].

فالضمة كما في قوله:

أطفأت البريق في جبينه النقودُ[5].

(النقودو) فالدال روي، الضمة مجرى، والواو المتولدة من إشباع الضمة وصل.

---

[1] - عمر خليفة بن ادريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، مرجع سابق، ص 161.
[2] - عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، قديمة وحديثة، ص 182.
[3] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 55.
[4] - أنشودة الحزن العميق، ص 10.
[5] - منشورات ضد السلطة، ص 16.

- ومن حركة القافية الواردة عند الشلطامي كذلك التوجيه وهي " حركة ما قبل الروي المقيد أي الساكن"[1].

ومثاله: لما كتب اسمها فوق بياض العظم[2].

فالميم روي مقيد، وفتحة الظاء توجيه

- الإشباع: هو إشباع حركة الحرف بين ألف التأسيس وحرف الروي[3].

ومثاله قوله الشاعر:

لا عمر بن الخطاب أقابل[4].

فالإشباع كسرة الباء في (أقابِلُ)

لما كان العروضيون قد وضعوا حدوداً للقافية، وبينوا حروفها، وسموا حركاتها فمعنى ذلك أنهم وضعوا للقافية ضوابط يجب أن يترسمها الشاعر في نظمه، ويلتزم بها؛ لأنها مستقراة من شعر العرب وإلا فإنه سيقع في عيوب إيقاعية لا يرتضيها حسه المرهف[5] فكل ما أفسد النغم وشوش الإيقاع وقع في عيب يجب طرحه والابتعاد عنه[6] لم تسلم القافية الشلطامية كغيرها من قوافي الشعر العربي القديم من بعض السلبيات، ويمكن إجمالها فيما يلي:

أ- **السناد**: وهو تغيير الحركة الإعرابية في بنية القافية، ومنه ثلاث حالات الأولى: سناد الإشباع: وهو اختلاف حركة الدخيل[7]، وهو قليل الإيراد في شعر الشلطامي ومنه على سبيل المثال لا الحصر قوله:

---

(1) - عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، ص 184.

(2) - قصائد عن شمس النهار، ص 31.

(3) - ينظر، عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، ص 184.

(4) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 32.

(5) - ينظر، عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، ص 188.

(6) - ينظر، الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، مرجع سابق، ص 160.

(7) - ينظر، عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، ص 193.

في عارِه

صوت يتفجر في حَاره[1].

ومنه قوله كذلك: أعرف طعم العسل الذائب في

ثمر الحنظل[2].

فحركة الراء في (عارَه) كسره، والراء في (حارَه) فتحة

وكذلك الحال في السطر الثاني فحركة الفاء في (فِي) جاءت مكسورة وحركة الظاء جاءت مفتوحة.

الثانية سناد الحذو: وهو اختلاف حركة ما قبل الردف[3].

ومثال ذلك، قول الشاعر:

بأن ما تراه سَوف

تشرف الشمُوس

عليه في غدٍ قريِب[4].

فما قبل الردف في السطر الأول مفتوح، وفي الثاني مضموم، وفي الثالث مكسور، وهذا التعاقب لم يحبذه العروضيون؛ لأن فيه انكساراً للنغمة الموسيقية.

الثالثة: سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد [5]، كقول الشاعر:

قصرها العامر بالحييات ما زال مشيِد[1].

---

(1) – منشورات ضد السلطة، ص 38.

(2) – نص مسرحي من طرف واحد، ص 37.

(3) – ينظر الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، مرجع سابق، ص 164.

(4) – يوميات تجربة شخصية، ص 107.

(5) – ينظر الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، مرجع سابق، ص 165.

يتحدّى

إذ جاءت حركات ما قيل الروي بالكسر والفتح واجتماعهما في القصيدة مستكره ولكن لا أرى في ذلك ضيراً؛ لأن الذوق يتقبله.

ب – عيوب الروي ومنها الإيطاء:

ومعناه إعادة اللفظ نفسه بمعناه ذاته في القافية قبل سبعة أبيات[2] استباح الشلطامي هذا العيب بكثرة في شعره منه على سبيل المثال لا الحصر قوله:

فلنسك الجراح،

بالجراح[3].

وقوله:

من حكايات عن التنوير[4]

والتنوير[5].

وكذا قوله:

لم يعد ثمة من تعطيه نار[6].

أو تواسيه بنار

فقد عاد الشاعر كلمة: (الجراح) و (التنوير) و(نار) دون فاصل وهذا عيب من عيوب القافية عند القدماء إلا أنه في الشعر المعاصر " شكل لونا من

---

(1) – مخطوط أغاني سارق النار، ص 39.

(2) – ينظر، عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، ص 188.

(3) – أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 34.

(4) – التنوير: وقت إسفار الصباح، ينظر المعجم الوسيط، ج2، 271.

(5) – نص مسرحي من طرف واحد، ص 15.

(6) – مخطوط أغاني سارق النار، ص 21.

ألوان الانزياح الصوتي، حيث استخدم الشاعر القافية استخدماً تكرارياً أصبح في ظله يستبيح ما لا يستبيحه الشاعر الكلاسيكي"[1].

التضمين: وهو إدخال أو تعلق بيت أخر بصورة لا يمكن معها استقلال أحدهما عن الأخر[2].

ومثاله قوله الشاعر:

قاعة المحكمة الهيكل من أكثر من
ألفي سَنهْ
لم تشخْ بعدُ
لأن المرمر المصقولْ
والأحجار والخوف الذي يبدو مع
كل عواميد الرخام الأسود العملاق
لا تعرف معنى الزَّمن الحيَّ
ولا معنى الزَّوالْ[3].

إذاً اعتمدت قافية السطر الأول على بداية السطرين السابع، والثامن لإكمال المعنى الذي أراده الشاعر، وغاية هذا الفصل توسيع المعنى، ليكون أكثر وضوحاً وبياناً.

ويمكن القول إن محمد الشلطامي لم يتخل عن القافية ولكنه أعاد تشكيلها تشكيلاً جديداً بما يخدم موضوعاته، كما أنه لم يلتزم بالقواعد العروضية المتعلقة بها.

---

(1) – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 80.
(2) – ينظر الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، ص 161.
(3) – نص مسرحي من طرف واحد، 29، 30

المبحث الثالث

الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي يأتي مكملاً للإيقاع الخارجي، ووجهاً ثانياً ومتمماً له، فينبثق من تكرار بعض الكلمات أو الحروف، أو بالتضاد بين الألفاظ والصور فيولدّ نغماً موسيقياً صوتياً حيث إن "لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، ومن ثم في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية"[1].

وقد أشاد بعض النقاد بأهميته، كما في قول الجاحظ، " إذا كان الشعر مستكرهاً وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً"[2].

فكلام الجاحظ يحمل في طياته إشارات أو علامات دالة على الموسيقي والإيقاع الداخلي للقصيدة، كتلاحم الأجزاء، وسهولة مخرجها، وموضع الكلمة من أختها، وسبك الكلمات، وإن لم يسمها بالموسيقي الداخلية، إلا أنه عرض لها وأحاط بها.

---

(1) - كمال أبوديب، في البنية لإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1981، ص 315.

(2) - الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 67،66.

ويلعب الإيقاع الداخلي دوراً أساسياً في " ربط الصلة بين بني النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"[1]. فالمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً التي تحدث كما عرفنا من خلال تكرار بعض الكلمات أو الحروف أو بالتضاد والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرع منه فهذه، الأشكال الإيقاعية تخلق بينة إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقاً وتأثيراً [2].

اهتم محمد الشلطامي بموسيقاه الداخلية اهتماماً كبيراً، ووظفها توظيفاً جمالياً لافتا للنظر، فأسهمت في إخصاب مبناه ومعناه، واضطلعت فيه بدور وظيفي يقوم على تصوير التجربة الشعرية والشعورية لديه.

فمن الوسائل التي ساهمت وتآزرت في إخصاب واضطلع موسيقاه الداخلية الجناس والتكرار، والطباق وتوازن الجمل وتوازيها.

أولاً الجناس:

يعد الجناس باباً من أبواب البلاغة فعند ابن رشيق هو " أن تكون اللفظة واحدة مع اختلاف المعنى "[3].

أما عند أبي هلال العسكري: هو أن يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر، والجزء من الرسالة أو الخطبة كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها [4].

---

(1) – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 55.

(2) – ينظر، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 68.

(3) – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 321.

(4) – ينظر، أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 330.

وشعر الشلطامي لا يكاد يخلو شطراً منه، وقد تفتن في الإتيان به وبجميع أنواعه بحيث شمل كل ما قام به البديعيون للجناس من أقسام أو أنواع كقوله:

عندما يحترق الطالب والمطلوب في نار الجمال[1].

وقوله:

أنت ذا تبصر ما أبصر من طاحونة تجهش في الليل[2].

وقوله:

فزمانك منسوج بالخوف
وملكك مملكة الغبن[3].

وكذلك قوله:

أنت من جسمك في سجن *أنت مقطور... وقطار
سائحاً في ليل ساجي *تنطق الموتى بالطار[4].

فملاحظ في هذه الأسطر أن الكلمات المتجانسة جاءت في حشو الأبيات والمتمثلة في (الطالب والمطلوب) و (تبصر وأبصر) و (ملكك مملكة) و(مقطور وقطار) و(سائح ساجي) والشلطامي عندما لجأ إلى بعض الكلمات المتجانسة في حشو الأبيات فذلك من أجل ضمان التماسك والتلاحم النظمي والذي بمقتضاه يتقوى التركيب ويتعمق المعنى.

ولكن عندما يكون التجانس بين الكلمات التي تشكل منها القوافي، فذلك لأجل تمتين السياق الدلالي ومن ذلك قوله:

---

(1) - مخطوط أغاني سارق النار، ص 35.

(2) - المصدر نفسه، ص 16.

(3) - قصائد عن شمس النهار، ص 21.

(4) - مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 7.

كنت كمن يحتسى السم *مد أوقد الليل ناره

من لي بشيخ ترنم *غني بلا صوت طاره[1]

فالتجانس بين (ناره، طاره) تجانس واضح أساسه الاختلاف في سمة مميزة هي النون في (النار) والطاء في (طاره)

استخدم الشلطامي صور الجناس المختلفة ومن بينها:

الجناس المطرف ورد ذلك في قوله:

مدن تحفل بالأضواء.....

والضجة....

والليل يغطى

أفقها السكران بالرغبة في صبح جديد.

ومحطات من الوهم، وألحان

وحان[2]

فالجناس المطرف جاء بين لفظتي (الحان) و (حان) وذلك بزيادة حرفين في أول أحد الطرفين هما (الألف واللام) في ألحان.

الجناس المحرف في قول الشلطامي:

لا يهم الآن من يَحفر قبرك

ومتى يُحفر قبرك[3].

فالملاحظ أن اللفظتين (يَحفر، ويُحفر) المتجانستين إنهما متفقتان في عدد الحروف وأنواعها وترتيبها إلا أنهما اختلفتا في الحركات، حيث جاءت الأولى

---

(1) - المصدر السابق، ص 13.

(2) - مخطوط أغاني سارق النار، ص 37، 38.

(3) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 10.

مفتوحة (يَحفر) والثانية مضمومة (يُحفر) وهما من الفعل (حفر) فهما متفقتان في أصل الفعل إلا أنهما مختلفتان في الدلالة فالفعل (يَحفر) يدل على الفعل في الحاضر أما الفعل (يُحفر) فهو يدل على لحاضر المتصل بالماضي.

التجانس الاشتقاتي القائم على كلمات يجمعهما أصل واحد في اللغة كقوله:

سجى الليل في موكب ما يزال

يحشرج حشرجة المنتحر[1]

فلفظة (يحشرج ـ حشرجة) يجمعها أصل واحد في اللغة فيتبين من كلمة (حشرج) دلالة الصوت على المعنى فحشرج بخلاف خرج لأن (خرج) تدل على الخروج بسهولة بينما حشرج من خلال تعاقب الأصوات ببعضهما فيه شيء من الصعوبة فـ (الحاء ـ الشين ـ والجيم) فيها شيئ من التعقيد، وعلى ذلك يجعل هذه الكلمة كما ذكر ابن منظور من دلالة (حشرج) ومنها (الحشرجة) "تدل على تردد صوت النفس وهو غرغرة الروح في الصدر، وتردد النفس "[2].

إن هذا التوافق اللغوي بين الكلمات يسهم إسهاماً كبيراً في تماسك النص وتكرر هذا النوع من الجناس في شعر الشلطامي فجاء منه الأشتقاق الثنائي وشاهده قوله:

مد كفيه من المشكاة في الليل الرهيب

قال لي باللغة الخرساء من سلم يسلم

ويضئ القلب من رسم الحبيب[3]

فالجناس الثنائي جاء في لفظتي (سلم يسلم)

---

(1) – منشورات ضد السلطة، ص 7.

(2) – ابن منظور، لسان العرب، ط2، 417هـ1997م، ج3، ص 681.

(3) – بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 22.

ومنه الاشتقاق الثلاثي ويقصد به إيراد المادة اللغوية ثلاث مرات كقوله الشاعر:

(ودعاً) (وداع) الذي لا يعود

(وداعاً) إلى كوكب ينفجر[1].

ومنه الاشتقاق الرباعي ومعناه إيراده للمادة اللغوية أربع مرات وشاهده قوله:

لن استجدى العفو المخجل من أجلكما

(فاليتم) جميل

كنت (يتيماً) قبلكما

رباني (اليتم)

علمني كيف أقاوم حزني الأسود

أكبر كالشجر البِرّيِ

أمد جذوري تحت الأرض لكي

أمتص حياتي

أعرف طعم العسل الذائب في

ثمر الحنضل

(فاليتم) أبي[2]

فالألفاظ المتجانسة في النموذج السابق في (ودعا، ووداع، ويتم، ويتيماً، واليتم)

والمختلفة الدلالات عملت على إثراءِ النص بمعان متعددة تسهم إسهاماً فعالاً في تعزيز بناه وتقوية مبناه.

---

[1] - منشورات ضد السلطة، ص 10.

[2] - نص مسرحي من طرف واحد، ص 37.

وهكذا تمكن الشلطامي من صنع بعض أبنيته الشعرية، بواسطة الجناس إذا إنه تفنن في استخدامه من خلال مواضعه المتباينة فمنح بذلك الألفاظ المتجانسة دلالة متميزة.

ثانياً: التكرار:

يعد التكرار وسيلة أساسية من وسائل الصنعة الفنية، فبحور الشعر والنبر والإيقاع في النظم وسائل تكرارية[1] تعمل على استكشاف المشاعر الدفينة والإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي[2].

كما يسهم كثيراً في تثبيت إيقاع القصيدة الداخلي بوصفه مركزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول[3]، إذ إنه يمتلك طاقات تعبيريه ثرية، يمكن لها أن تغني المعنى، وترفعه إلى مرتبة الأصالة إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه[4].

لأن التكرار إلحاح على نقطة مهمة في العبارة يريد الشاعر من خلالها لفت أنظار أو انتباه المتلقي إليها فهو" يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة [5].

للتكرار صور عدة في شعر الشلطامي منه التكرار الحرفي، التكرار اللفظي

---

(1) - ينظر السيد خضر، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، لا ن، ط1، 1424هـ، 2003م، ص 11.

(2) - رجاء عيد، لغة الشعر، مرجع سابق، ص 138.

(3) - ينظر، فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، مرجع سابق، ص 176، 177.

(4) - ينظر، عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، مرجع سابق، ص 454.

(5) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 276.

1ـ على مستوى الصيغة:

والمراد به تكرار حروف الصيغة، الأمر الذي يصاحب معه إبراز الجرس، وهذا النوع، يتحقق لدى الشلطامي من خلال بعض توظيفاته لعدد من صيغ المضعف الرباعي مثل (هدهد، ثرثر، مرمر مدمد، وشوش) وذلك في قوله:

طفلاً تهدهد عينه الأحلام[1]

وقوله:

فتاره يثر ثرون. .. يحسدون[2].

وقوله:

ترقب الأعصر في المرمر والشرطي[3]

وقوله:

أوشوش في أذن الجند[4].

وقوله:

من ذلك الموت المدمدم من بنادقنا[5]

2ـ على مستوى الشطر أو البيت أو العبارة:

وهذا النمط من التكرار يختلف عن التكرار السابق، وذلك من خلال ملامسة ائتلاف الصوت إلى جملة أصوات مماثلة، مما يؤدي إلى تنشيط الإيقاع وتدفقه ويكون ذلك من خلال تكثيف، صوت حرف من الحروف فيعمل تكرار صوت الحرف في البيت إيقاعاً خاصاً، وهذا الحرف قد يسهم في إنتاج

---

(1) - منشورات ضد السلطة، ص 25.

(2) - المصدر نفسه، ص 87.

(3) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 27.

(4) - قصائد عن الفرح، ص8.

(5) - يوميات تجربة شخصية، ص 54.

المعنى وإبراز الإيقاع على مستوى النص بالكلية، فبروز التكرار الحرفي لدى الشلطامي كثير ومتعدد يصعب معه الحصر، حتى لنرى أنه يثقل كاهل البحث في التقصي والتتبع ويمكن الوقوف على بعض النماذج لإيضاح الفكرة من ذلك قوله:

فأرى صليبك صولجانك وانتهاءك مبتداك.

وأراك تحصد في حقول الموت ما زرعت يداك[1].

فتكراره لحرف (الكاف) أضفى إيقاعاً خاصاً، كما شارك هذا التكرار في إنتاج المعنى إلى جانب مشاركته في إبراز الإيقاع.

ولو رصدنا انتشار تكرار حرفي (الميم، والقاف) في القصيدة التي سنذكرها تالياً وقارنا ذلك بمستوى تردده العادي في أي نص، لاستبانت لنا القيمة الإيقاعية التي فرضها هذا الحرف أو الصوت على جو هذه الأبيات:

زوق لهم سادوم *يأيها الزواق

فالحزن هذا اليوم *حزن بلا أعماق

مقْدُرٌ مَحْتُومْ *سمَّ بلا تِرياقْ

في لوحها مرسومْ *سيفُ القَضَا برَّاق

زوق فهذا اليوم *يوم بقى من عاذْ

فالمجد في سدوم *للَّصَ والقوَّادْ[2]

فتكراره لحرفي (الميم، والقاف) أضفى قيمة جمالية على جو القصيدة كما عبر بدوره عن الحالة الشعورية التي تعتري الشاعر، فتكرار يأتي بمثابة، "وسيلة

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص 10.

(2) - بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 4،2.

لتنظيم العمل تنظيماً هادفاً، كتعبير عن النبض ذلك أن الإيقاع يصبح المبدأ الناظم الذي يشارك في خلق البنية الجمالية"[1].

أما تكرار الحرف على نحو فردي فلقد جاء في قوله:

وضوء خافت يومض من بعدٍ
وحلم باللهب
وانتهي في آخر الأمر إلى كأس من السم
وأطلال من الهم
ولحن خافت النغمة يطويه الصخب
ونشيد أسكتته الخيل في ليل الغضب[2].

وتكراراً لحرف النفي (لا) جاء في قوله:

وبنغازي ما عاد فيها السأم
ولا عرف الحزن فيها الأغاني
ولا عذب النفس فيها الندم
ولا صدئت في شتاها الثواني[3]

فالشاعر في قوله الأول كرر حرف (الواو) ست مرات، كما كرر حرف (الواو) في قوله الثاني أربع مرات، وردت حرف النفي (لا) ثلاث مرات أضف إلى ذلك تكراره لحرف الجر (في) أربع مرات فهذه التكرارات عكست حالة الشاعر الشعورية.

---

(1) - كريم شغيدل، الشعر والفنون، دراسة في أنماط التداخل، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1، 2002ف، ص 178.

(2) - مخطوط أغاني سارق النار، ص 4.

(3) - أنشودة الحزن العميق، ص 63.

ولجأ الشلطامي كذلك إلى تكرار الظروف بمختلف أنواعها منها على سبيل المثال لا الحصر قوله:

هنا منذ شهر مضى

هنا منذ عام مضى

هنا منذ قرن مضى قام سور

وسجن وجيل من الهالكين[1]

طبيعة التحرك الدلالي في هذه الأسطر ناتج من تكرار (هنا منذ. .... مضى) ثلاث مرات.

فظرف المكان يدل على إثبات الواقع أما الزمان، فدل على امتداد هذا الزمن واتساعه، ومن خلال هذا التكرار يؤكد الشاعر على استمرار القمع وامتداده على مر الزمان والمكان.

فالتكرار في شعر محمد الشلطامي أكثر مما يحصر فإلى جانب تعدد صيغه التي لم يقتصره على تكرار الفعل، أو الحرف أو الاسم في النص الواحد، نجده جاء حتى على مستوى الكلمة والجملة والشطر من البيت وهذا التكرار يعمل على تلوّن الإيقاع الموسيقي للنص مما يشد القارئ ويجعله ينتقل بين النصوص على نغمات شجية، فما يلبث أن ينتهي من الأول حتى يشده الشوق إلى الذي يليه، وهذا ما يتميز به شعر هذا الشاعر الذي يفاجئنا دائماً بقفزات إيقاعية متنوعة.

فمثال تكراره للكلمة جاء في قوله:

وطني يا وطني

---

(1) - المصدر نفسه، ص 8.

ياصليبي قبل أن أخلق حرفاً في قصيدة[1]

فالشاعر في هذين السطرين واقع في تمزق داخلي بين وطنه الساكن في قلبه وبين إحساسه بأن وطنه لم يأويه.

ومثل هذا التكرار أوقع الشاعر في العذاب والألم الذي مثله له بقوله (ياصليبي) نتيجة لتمسكه بحب هذا الوطن وتعلقه به.

ومن تكراره للكلمة كذلك قوله:

وطني ليس تراباً
ميتا تحمله الريح إلى،
كل فجاج الموت في كل الفصول الأربعه
وطني ليس بيانات الجواز،
الخادعه.
وطني ليس إلها طوطميا[2]

فنجد الشلطامي في هذا التكرار كأنه يسعى إلى تنبيه الملتقى وتضخيم إحساسه وذلك بكثرة إلحاحه في تكراره القائم على النفي، وتكراره هذا وضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على مشاعره وأفكاره.

- تكرار الجملة الشعرية:

لجأ الشلطامي إلى هذا النوع من التكرار وهذا ما نجده في قوله:

العدل عاش، وظل تحت الشمس،
تأكله الإهانه
العدل تأكله الإهانه

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص 42.

(2) - قصائد عن الفرح، ص 25،26.

في مكتب التحقيق حين تبسموا،
أعطوه قهوه،
ولفافتين وبعد ذلك ظل تأكله
الإهانه[1].

فنرى الشاعر في هذه الأسطر كرر جملة (تأكله الإهانة) ثلاث مرات لعل غرضه من هذا التكرار التأكيد وتقرير حقيقة إهانة العدل في هذا العالم.

- تكرار السطر الشعري:

فكما استخدم الشلطامي تقنيات التكرار من حروف وكلمات وجمل كرَّر كذلك سطراً شعرياً بأكمله ومن ذلك قوله:

يدخل المتهم المدعو يسوع...
يدخل المتهم المدعو يسوع...
يدخل المتهم المدعو ويسوع.......[2]

....

فتكراره لهذه الأسطر جاء متوالياً كما نلاحظ ولم يفصل بينهما فاصل لهذا نجد أن التكرار في شعر الشلطامي لم يقتصر على تكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة بل جاء حتى على مستوى الجملة والشطر من البيت، وهذه التعددية المختلفة من التكرارات عملت على تلون الإيقاع الموسيقي للنص، كما كشف هذا التكرار عن مرتكز القضية التي تخالج فكره كي تصل مجلجة قوية إلى المتلقي وتشد من جذبه لطلب المزيد.

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص 12.
(2) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 26.

من هنا صارت هذه الظاهرة محل التقاء بينه وبين غيره من الشعراء ولكن برؤى جديدة، ونظرة عميقة فرضتها عليه طبيعة عصره.

ثالثاً: الطباق:

الطباق: هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيتاً من أبيات القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار والحر والبرد[1].

وجاء عند الطيب المجذوب عدول الشاعر عن التكرار المحض، وعن الجناس إلى نقيضهما أو ضدهما[2]. وقد ورد الطباق في شعر الشلطامي في مثل قوله:

وأني أنا الظاهر الباطن الآن
نصفين،
شقا بسيف المسافات حين تصير المسافات.
بالضوء أكبر من كل أعوام هذا الزمان.
وأبكى
لكي أتواري
عن النفس بالنفس محتجباً في ظنوني وشكي[3]

وقوله كذلك:

أترى أني لا أسمع.. بل أني أنا الليل

---

[1] - ينظر أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 339.

[2] - ينظر، عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، لا ن، لا ط، لا ت، ج2، ص 235.

[3] - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص17،18.

وهاتيك الشموع

وأنا الظاهر. . والباطن. .. إن شئت ترى أني القتيل

أو إذا شئت. ... ترى أني أنا نهر الدموع[1].

فالشاعر جمع بين الشيء وضده، فهو يجعل من نفسه ظاهراً وباطناً في الوقت نفسه، ويحمل كذلك دلالة صوفيه إذ استعار لغته هذه من اللغة الصوفية ورموزها، فهو يسعى دائماً للخلاص من القيود والعبودية ومن المتقابلات كذلك تقابل بين الحياة والموت، فهما يمثلان أقوى سياقات التقابل في شعره، ومن هذه التقابلات مثلاً قوله:

وبالشمس التي تزرع وجه العالم الميت.

حباً وحياة[2]

فالتضاد بين (الميت) و(الحي) فهما يحملان دلالة الثورة التي رمز لها بالشمس.

والتقابل أيضاً في قوله:

ويحملني الصدى المحزون عبر دياجير[3].

الصمت

غريباً كنت في الميلاد والموت[4]

فالتقابل أو التضاد جاء بين لفظتي (الميلاد ـ والموت) اللتين عبرتا في سياقهما عن حالة لشاعر النفسية ومرارته من واقعه.

---

(1) - مخطوط أغاني سارق النار، ص 19.

(2) - عاشق من سدوم، ص 6.

(3) - الدياجير: تعني الظلمة، ينظر المعجم الوسيط، ج1، ص 271.

(4) - يوميات تجربة شخصية، ص 81.

جاء الطباق في بعض منجزات الشلطامي على شكلين هما:

أ- التجاور: وهو تتابع لفظي الطباق بفاصل حرفي فقط، كالواو، أو الباء ومجرورها، ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق[1].

كما في قوله:

أعوم على جثة طافية
لأعزف أوهام هذا الزمان على شهية الوزن والقافية
وللشرق والغرب[2].

وقوله: يعوى بجنيه الحنين من الشروق
إلى الغروب[3].

حيث جاءت الحروف (الواو - إلى) لتربط أو تعطي معنى المشاركة وتربط الدلالة السياقية بينها (الوزن بالقافية) و(الشرق بالغرب).

ب – طباق التباعد: وهو الذي يفصل بين لفظي الطباق لفظ أو ألفاظ تركيبيه تعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق كقوله الشاعر:

وأراك تحصد في حقول الموت ما زرعت يداك[4].

فالطباق بين لفظي (تحصد وتزرع)

ومن هذا النوع كذلك قوله:

نقرأ ما يخطه الظلام في الهواء.
نقرأ أن في غدا سيولد النهار[5].

---

(1) - البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 94.

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص 67، 68.

(3) - يوميات تجربة شخصية، ص 33.

(4) - تذاكر للجحيم، ص 10.

(5) - يوميات تجربة شخصية، ص 108.

فالطباق بين لفظتي (الظلام والنهار) وقد فصل بينهما ألفاظ تركيبية ومنه قوله:

لأنّ من يقول أني أُحبَّ

مات

وإن من يقول أنني أكره مات[1]

ومنه قوله:

لماذا يشب الحرس،

عند باب الزنازين في أول الليل،

ثم يشخون في

آخره[2].

فالطباق جاء بين لفظتي (الحب والكره) ولفظتي (الشباب والشيوخ) فالملاحظ من هذه الألفاظ المطابقة أنه فُصل بينها بتراكيب مختلفة ساهمت مساهمة كبيرة في إثراء البؤر الدلالية لهذه الطبقات.

من هنا يمكن القول إن الشلطامي قد أبدع في مطابقاته، وذلك من خلال عرضه لجمال هذه المطابقات النابع عن عرض المتضادات في نسق مؤتلف، آثار الانتباه إلى الفكرة، فشدت بذلك تقبل الذهن لها ومن ثّم رسوخها فيه كما يمكن أن يكون قد وفق في جعل تلك التقابلات تتلاحم تلاحماً كلياً مع نسيج البيت بحيث لا يحس المتلقى إزاءها بأي شعور فيه تكلف أو استكراه.

هذه بعض أشكال البنية الإيقاعية المتمثلة في(الإيقاع الداخلي) غير أن (يمنى العيد) لا ترى في هذه الأشكال فقط صورة لهذا الإيقاع بل، هو "حركة

---

(1) - منشورات ضد السلطة، ص 10.

(2) - تذاكر للجحيم، ص 88.

توليد جديد داخل النص لما هو خارجه، وهو جزء هام من عنصر الموسيقي.. هو حركة تنمو وتولد الدلالة"[1].

ويمكن القول كذلك إن الشلطامي تمكن من الإفادة من تقنيات القصيدة العربية الحديثة في بناء شعره، فنظم على الأبحر الصافية التفعيلة والمزدوجة ولجأ إلى الخلط بين تشكيلات البحر الواحد، كما استخدم التدوير في بعض القصائد الشعرية، ولم يتقيد بعدد التفعيلات فكتب الأسطر ذات التشكيلات الخماسية والسباعية، أما القافية لم يحرص فيها دائماً على أن تكون موحدة أو أن يلتزم بالقواعد العروضية المتعلقة بها.

وبذا يكون الشلطامي قد استفاد من الموسيقي الشعرية الخارجية والداخلية في محاولة منه لاستمالة مستمعيه والتعبير عن خلجات نفسه.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

[1] - يمنى العيد في معرفة النص، ص 105.

الفصل الرابع: التناص

ويشتمل على المباحث التالية:

المبحث الأول: التناص مع النصوص الدينية

المبحث الثاني: التناص مع النص التاريخي والأسطوري

المبحث الثالث: التناص مع النصوص الأدبية

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

يعد التناص من المصطلحات التي أصبح لها حضور فاعل في المشهد الشعري الحديث، وذلك من خلال تطور الدراسات اللسانية عند الغربيين[1] ثم اتضحت معالمه ضمن مصطلحات النقد على يد الناقد (مخيائيل باختين)

فهو أول من أشار إلى هذا المصطلح النقدي، ثم تبلور بصورة أكثر وضوحاً في الستينات على يد الناقدة (جوليا كريستفا) فهي أول من استعمل مصطلح التناص ووقفت على أن التناص هو (التفاعل النصي في نص معين)[2]، أي أن (كل نص يتشكل من تركيبه فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى)[3] واتبعهما بعد ذلك عدد من الباحثين منهم (رولان بارت) الذي ذهب إلى القول بموت المؤلف قائلاً (إنه لا وجود إلا لمؤلفين يضمنون النصوص التي يقتبسونها)[4] ولهذا المصطلح جذور في النقد العربي القديم، فلقد لاحظ النقاد القدماء ومنهم "القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني"[5] وغيره أن معاني بعض الشعراء تكررت عند شعراء آخرين فدرسوا ذلك تحت باب السرقات والمعارضة والمناقضة، والتضمين والاقتباس والإغارة، والإشارة، وغيرها من المصطلحات النقدية والتي ذكرها ابن رشيق في "عمدته"[6].

وهناك جهود عربية حديثة لم تكتف بتعريف التناص فحسب، بل راح نقادها يفصلون في هذا المفهوم وينظرون حوله.

---

(1) - ينظر، شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مج16، ع1، القاهرة، 1997، الهيئة المصرية العامة، ص 127.

(2) - المرجع نفسه، ص 128.

(3) - أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م، ص 12.

(4) - رولان بارت، درس السيمولوجيا، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص 41.

(5) - علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 55.

(6) - ينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 84، 85.

- فـ (محمد مفتاح) مثلاً يعرف التناص بقوله: هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، وهو تعالق " الدخول في علاقة" نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ويرى كذلك إن المعارضة والمناقضة، والسرقة تعاريف التناص[1].

- أما (أحمد الزعبي) فيضع التضمين والاقتباس ضمن التناص فالتناص عنده "تضمين نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شبه ذلك من المقروء الثقافي لذي الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليشكل نصاً جديداً واحداً متكاملاً"[2].

وعلى الرغم من تّعدد تعريفات التناص وتشعبها، فإنها تدور حول جوهره الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنصٍ سابق عليه، وهذا النص يشكل مزيجاً من ثروة الشاعر الثقافية ومصادره المتعددة التي اغترف منها.

تتسع مساحات التناص عند الشلطامي شاملة في ذلك الاقتباس من النصوص الدينية والتاريخية والأدبية، ويمكن دراستها كُلّ على حده من خلال المباحث التالية:

المبحث الأول: التناص مع النصوص الدينية.

المبحث الثاني: التناص مع النصوص الأدبية.

المبحث الثالث: التناص مع النص التاريخي والأسطوري.

---

(1) - ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص 121.

(2) - أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 11.

المبحث الأول

التناص مع النصوص الدينية

قسم هذا المبحث إلى قسمين هما: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أولاً: القرآن الكريم:

القرآن الكريم أصل الشرائع، ومنبع الحقائق، والقاضي الذي لا معقب لقضائه وهو ميزان كل شيء كتاب لا ريب فيه، فُصلت آياته، قرآناً عربياً لقوم يعلمون وبه استطاعت الأمة العربية تأسيس حضارتها، وبناء أمجادها، "وتعامل الشعراء مع النص القرآني يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان"[1].

وهذا ما دفعهم إلى الاسترفاد من مناهله الزاخرة بالعطاء، بما حواه من قصص قرآنية كقصة الإسراء والمعراج، وقصة قابيل وهابيل، وقصة عاد وثمود وغيرها من القصص التي كان لها أثر كبير في النفس الإنسانية، وبما اشتمل عليه كذلك من آيات معجزة، كانت الدافع الكبير للاقتباس منه اقتباساً دلالياً ومعنوياً أو اقتباساً حرفياً، للاستفادة منها في إعطاء أبعاداً للنصوص الشعرية "وتشكل مرتكزات انطلاقية لكثير من الأعمال الشعرية"[2].

---

[1] – موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 77.

[2] – حنا عبود، التراث والإبداع، مجلة التراث العربي، دمشق، سنة 26، 1986، ع24، ص 125.

استقى محمد الشلطامي كغيره من شعراء عصره من هذا النبع الفياض للتعبير عن تجاربه الشعرية، ومن ثم نقلها إلى المتلقي، والأمر اللافت للنظر في اقتباساته من القرآن الكريم، أنه لم يعمد إلى اقتباس آية بكاملها، بل يأخذ جزءاً منها، ويد مجه في ثناياً شعره محاولاً أن يوظف هذه الاقتباسات توظيفاً يكشف عن براعة ووعي متميز، وإفادته من القرآن الكريم متعددة ومتنوعة، ولا يمكن القول أنها متفردة، بل سبقه إليها العديد من الشعراء، ويمكن إجمال وسائله للإفادة من القرآن الكريم فيما يلي:

أ – اقتباس وتضمن آيات من القرآن الكريم.

ب- استخدام ألفاظ قرآنية.

ج- استدعاء شخصيات ورد ذكرها في القران الكريم.

أ- إقتباس وتضمين آيات من القران الكريم.

الاقتباس هو أن يتضمن الكلام نثرا كان أو شعر بعض من القران الكريم أو الحديث الشريف، من غير دلالة تدل على أنه منهما، أي يكون خالياً من العلم به، ومع جواز تغيير شيء من الأثر المقتبس لملاءمة الوزن[1].

أما التضمن: هو أن يضمن الأديب نتاجه الأدبي بعضا من أقوال الآخرين دون الإشارة الصريحة إلى موضعها[2].

مال الشلطامي إلى اقتباس المعني والدلالة من القران الكريم، ولم يميل إلى اقتباس آية بكاملها، بل وجدناه يأخذ مفردات بسيطة منها ويدمجها في ثنايا شعره، وآية ذلك قوله:

---

(1) – جماعة من الأساتذة، الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لا ط، لات، ص 66. (نقل بتصرف).

(2) – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

وغدا سيجهش في صدور الناس،

مدفعه الرهيب[1]

فهو إقتباس جزء من قوله تعالى: ﴿........ فِي صُدُورِ النَّاسِ...﴾[2]

فالصدور كما هو معروف مواطن للأسرار، والآية الكريمة تستعيذ من وسواس شياطين الأنس والجن التي توسوس في صدور الناس، وتزرع فيها البغض والحقد والكراهية وغير ذلك.

أما صدور الناس الواردة عند الشلطامي فهي صدور يفرغ فيها العدو رصاصه أو مدفعه، ونجده يقلب جزءاً من آية قرآنية في قوله:

سجى الليل يا حائرين

على كل منفى وفي كل حانه[3]

فهو يدلنا بذلك إلى قوله تعالى: ﴿. . . .وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى﴾[4].

إن اقتباس الشلطامي لمفردات من الآيات في أشعاره لا نجده بكثرة، وإنما الغلبة كانت للدلالة والمعنى، وذلك بأن تتضمن الشاعر أبياته معانٍ ودلالات الآيات القرآنية الكريمة، ومن ذلك قوله في قصيدة (المحطة).

بعيداً بعيداً توارى القطار

ودمدم في الصافرات الخبر

هباب هي الحياة لا شيء فيها

أما استخلف الله فيها البشر

---

(1) – يوميات تجربة شخصية، ص 55.

(2) – سورة الناس، جزء من الآية 6.

(3) – منشورات ضد السلطة، ص 9.

(4) – سورة الضحى، جزء من الآية 2.

ركام من الطين ما عاد فيه

من الله بقيا ولم تندثر[1].

فالشاعر في هذه الآبيات يضمن معنى الآية القرآنية الكريمة القائلة: ﴿وَما الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾[2] والآية القائلة: ﴿وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُم فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ﴾ [3] وكذا قوله: ﴿وَيَسْتَخْلِفَكُمْ فِي الأَرْضِ...﴾[4]

فالآيات تبين أن الله عز وجل استخلف بني البشر في الأرض من أجل تعميرها وإقامة العدالة والمساواة فيها.

والشلطامي بتضمينه لهذه الآيات يوضح تخلي بني البشر عن هذه المهمة التي استخلفهم الله من أجلها في أرضه.

كما أنه اقتبس في قصيدته (طريق الشوك) آيات قرآنية ولكن ليس بذات نصها وتقيد بالمعنى دون اللفظ حين قال:

افتنا

يا أيها الساكن في الزنزانه الأخرى

عن الصبح الذي يغمر وجه الأرض

والليل....

فقال

تزرعون الأرض بالزنبق والريحان. ..

والورد

(1) – منشورات ضد السلطة، ص 9.

(2) – سورة آل عمران، جزء من الآية 185.

(3) – سورة النور، جزء من الآية 53.

(4) – سورة الأعراف، جزء من الآية 128.

وتأتي العاصفة

مرة في شكل هولاكو[1]

ومرات عديدة

تتواري في كلام الشعراء

حينما ينطقهم

هاجس الموت الذي يركض في منتصف الليل.

فلا يبقى سوى الشوك.

وكما هائلا من شهداء

ملعونين في الأرض

ومسكونين بالمجد وبالرحمة عند الله

في أعلى سماء[2].

فنص الآية القرآنية الأولى المتضمنة الآبيات كان قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ (43) قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ (44) وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ (45) يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ (46) قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا

---

[1] - هولاكو، هو حفيد جنكيز خان اجتاح فارس ودمر بغداد وأطاح بالخلافة العباسية عام 1258م، غزا سوريا واستولى على حلب ودمشق، ولم يوقف زحفه إلا الهزيمة التي ألحقها به الظاهر بيبرس في عين جالوت عام 1260م، ينظر، منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، م2، ص 1191.

[2] - مخطوط أغاني سارق النار، ص 25.

حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تَأْكُلُونَ (47) ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ (48) ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ (49)﴾[1].

أما الآية الثانية المتضمنة في الأبيات كانت في قوله تعالى: ﴿ وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ اللّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاء وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ﴾[2].

وقوله تعالى ﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[3].

في نص الشلطامي السابق في قصيدة طريق الشوك يلتقي مع الآية القرآنية التي تبين تفسير سيدنا يوسف عليه السلام لحلم الملك، وهذه الآبيات تلتقي مع الآية الكريمة في المعنى والمضمون فسيدنا يوسف عند تفسيره لحلم الملك ذكر بأن ستأتي سبع سنين رخاء ورغد، ومن ثم تأتي سبع سنين بعدها فيها جدب وقحط أما نص الشلطامي فإن المفسر السجين يبشر بانبلاج ثورة عارمة قاضية ومطهرة للأرض، إلا أنه تأتي بعدها عاصفة ومتمثلة في طاغية مدمر وهو (هولاكو) الذي هو رمز للدمار والخراب، وهذه العاصفة لا تترك خلفها إلا الشوك والخراب والشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن أرضهم وهؤلاء الشهداء ملعونون في الأرض إلا إنهم أحياء يرزقون ويتمتعون بمكانة عاليه عند الله عز وجل فهم "وإن قتلوا في هذه الدار، فإن أرواحهم حيه ترزق في دار القرار"[4].

---

(1) - سورة يوسف، جزء من الآية 49.

(2) - سورة البقرة، جزء من الآية 153.

(3) - سورة آل عمران، جزء من الآية 169.

(4) - محمد نسيب الرفاعي، تفسير العلي القدير لاختصار ابن كثير، لبنان للطباعة والنشر، ط4، 1983م، ج1، ص 313.

إن نص الشلطامي الشعري تكتنفه كثيراً من الاقتباسات التي تشير إشارة واضحة إلى أن تمثله للنّص الديني، كان مؤكداً بلا ريب، وإن بدا خفياً تارة أخرى.

ومن الاقتباسات القرآنية عند الشلطامي والتي التقت مع مضمون ومعنى نصه قوله في "قصيدة القبس":

امكثوا...
إني أرى ناراً تناديني... لعلى
أوقد الليلة مصباحي الذي فاض بزيت الحزن
أو أن أجد النجم الذي يلغى المقادير
ويعطي الأمن للخائف من خيل الحرس
ها أنا أسمع في الصمت.
وفي الضجة،
دقات الجرس.
وإذا الصوت الذي ينبض في القلب هَمَسْ
أنها ما شئت.. فاخلع...
أيها الساري إلى النار التي تومض في الطور حذائيك
وخذ منها قبس
فاصطلي أنت ومن شاء بنار الكون
فالمجد لمن في النار يا هذا...
ومن هم حولها
ولمن أحرق باسم النار أشباح العَسَسْ.
واضرب البحر،...

فما البحر سوى وهم من الأوهام

واستفتح، ترى البحر يَبَسْ[1]

تكشف هذه الآبيات عن كثرة استخدام الشاعر للاقتباس الذي يعانق بعضه بعضاً بصورة بارعة وذكية فقد جاءت هذه الآبيات متضمنة لأقواله عز وجل: ﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى * إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى * فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى * إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى(11)﴾[2].

قوله تعالى: ﴿يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَنجَيْنَاكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾[3].

وقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقاً فِي الْبَحْرِ يَبَساً لَّا تَخَافُ دَرَكاً وَلَا تَخْشَى﴾[4].

فكل من الشاعر وموسى طلب النار، التي هي رمز للمعرفة، المعرفة التي تزيد الإنسان حزناً وقلقاً وخوفاً.

ومن اقتباسات الشلطامي كذلك التي تبين براعته في الاستفادة من الموروث الديني قوله:

عاد الخطاب

قالوا سدى ماكنا نبحث عنه ظل بلا مكان

وبلا زمان

---

[1] - مخطوط أغاني سارق النار، ص 47، 48، 49.

[2] - سورة طه، جزء من الآية 11.

[3] - سورة طه، جزء من الآية 78.

[4] - سورة طه، جزء من الآية 76.

حزم من الأحلام تعبر في سفائن لا تعود

قالوا بحثنا في الموانئ والسجون

وعلى حدود الموت والدم والخطيئة والجنون

لم نستدل عليه يولد أو يموت

واهٍ كخيط العنكبوت

لا تستحقوه

قولوا رأينا ظله الأبدي، قولوا ما يزال

عبر الكوى العمياء يوقد من أصابعه النجوم [1].

ففي قوله هذا اقتباس لمضنون قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾[2]

يلاحظ القارئ أن تناص الشلطامي مع هذه الآية القرآنية قد حول سياق النص القرآني إلى سياق جديد، تحدث فيها عن ضعف العدالة في عصره وشبهها بضعف بيت العنكبوت "فبيت العنكبوت لا يصمد ولا يثبت لأضعف تحريك فيسقط ويتمزق"[3] وكذلك حال العدل في عصره لقد كان محمد الشلطامي يسعى لاستحضار بعض مضامين ومعاني الآيات القرآنية، ويستلهمها ويوظفها في شعره، لكي يدين الواقع وينقده بصورة مؤثرة تحرك النفوس، فاقتباسه كان موجهاً

(1) - تذاكر للجحيم، ص 25.

(2) - سورة العنكبوت، جزء من الآية 41.

(3) - محمد الطاهر ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، لا ط، لا ت، م 10، ج20، ص 252.

لخدمة رؤيته وموقفه، فهو لم يقتبس من أجل الاقتباس، وإنما كان يعمد إلى توظيفه توظيفاً يبلور موقفه ورؤيته.

فهو يرى في النص القرآني منابع مهمة قادرة على أن تكسب نصه خصوبة وثراء، وذلك من خلال ما تحمله الآيات القرآنية من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرضه وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، فهو يستلهم كل ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلاً مع النص يقول الشلطامي.

ألهذا أنت تعطيني الظلام
قال لي: أوقد
فمصباحك ريان بزيت الحزن
والمشكاة في قلبك لم تبرح
وما أنت سوء المصباح والمشكاة في ليل الوجود
أحترق. ...
حتى ترى أنك موجود. .
وأن الليل صاغته المقادير. ...
لكي تومض في ظلمته السوداء أضواء القناديل
بوجه العاصفه.
أوقد المصباح يا هذا. .... بنار المعرفة[1].

فأبياته هذه تتضمن معنى قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ

---

(1) – مخطوط أغاني سارق النار، ص 9، 10.

تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[1].

إن محمد الشلطامي لم يلجأ إلى اقتباس الآية القرآنية بتمامها، وإنما جاءت اقتباساته جزئية، ولماحة وذكية، ولعل عدم لجوئه إلى اقتباس الآية بكاملها يعود إلى تدخل ذات الشاعر في توجيه ما يقتبسه لخدمة موقفه الذي يريد أن يعبر عنه، فمن الأمثلة التي جاءت في شعره والتي برزت رؤيته الشعورية قوله من قصيدة (مرثية):

ألف إنسان يموت
في بلادي دون أن تدمع عين
إننا خبأنا أدمعنا
للرجال الشرفاء
عندما ينفخ رب البعث صوره
عندما تنسف ثوره
هذه الأصنام هذه الإمعات
يوم تستيقظ في الناس
البطوله
والرجوله
في بلادي[2]

فهذه الآبيات تتضمن معنى قوله تعالى: ﴿...وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعاً﴾[1]

---

(1) - سورة النور، جزء من الآية 35.

(2) - يوميات تجربة شخصية، ص 121، 122.

وكذلك قوله عز وجل: ﴿وَأَنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا وَأَنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ مَن فِي الْقُبُورِ﴾[2]

فأقتباسه لمضمون ومعني هاتين الآيتين يعكس البعد الشعوري عنده وهو يحول مسار الآية القرآنية ويخضعها لسياقه من اجل أن يكشف عن شعوره، فالآية القرآنية، تتحدث عن يوم قيام الساعة وانبعاث الناس من قبورهم خائفين مذعورين، فإذا كان قيام الساعة هو يوم حساب وفصل بين الحق والباطل، فإن الشاعر يرى في قيام الثورة هو يوم حساب للمعتدين يوم ينتصر فيه الناس على عدوهم وتنبعث فيهم الشجاعة والبطولة.

من هنا يبرز استغلال الشاعر للآية في خدمة موقفه فقد حولها عن مسارها لتأخذ مساراً جديداً يسير في الخط الذي يسر فيه الشاعر، فقيام الثورة أصبح معادلاً لقيام الساعة عنده.

ومن اقتباس الشلطامي في هذه الصدد قوله من قصيدة(الطين الأسود)

نحن من طين لطين

يا ملايين الحيارى[3]

فقوله هذا يتضمن معنى قول الله عز وجل: ﴿...وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ﴾[4]

ومن اقتباسته كذلك قوله من قصيدة "الضحَّية":

وتورات في صدور الإخوة الموتى، السيوف

(1) - سورة الكهف، جزء من الآية 95.

(2) - سورة الحج، جزء من الآية 7.

(3) - منشورات ضد السلطة، ص 68.

(4) - سورة السجدة، جزء من الآية 6.

ميت تنهشك العقبان، تستجدي جنازه

ربِّ ماذا لو تعود،

فوق سور السجن أسراب القطا

والمسا يرسم في القلب جراحا

ثم ابكي،

في سكون الليل استجدي جناحا

أين من ألقاك في الجب وراحا[1]

فقوله هذا يتضمن قوله جل ثناؤه: ﴿...وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ...﴾[2]

إن الشاعر محمد الشلطامي كان يغير في اقتباساته وتضميناته لبعض أجزاء الآيات القرآنية، بما يخدم موقفه فنجده يتجاوز حدود المألوف في تصريحه وإعلانه عن الممارسات الخارجة على حدود الدين، وهذا ليس غريباً عليه فهو الذي كان ثائراً على كل الأشياء الموجودة في عصره.

ولا يعني هذا أن كل اقتباساته التي وردت في شعره كانت لها وظيفة إيحائية، وهذا ربما عائد إلى أن الشلطامي لم يقصد إلى التوظيف، وإنما جاءت بعض أجزاء آيات من القرآن الكريم عفوياً مثال ذلك قوله من قصيدة (من كتاب البؤساء).

يا رب...

ما عُدتَ تحبُ رجالاً مثلي،

شحاذين

بل أنت تحبُ النُّساك السكرى،

والدجالين

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص 30.

(2) - سورة يوسف، جزء من الآية 10.

....

....

يا ربِّ سوادُ الليلِ الأعمَى أهلك،

قريتنا المهجوره

ليل الحانات المخموره

لا تنزل بعد كتاباً آخر يحكي عن،

يوم الأهوال

أنزل ثوره[1]

فهو في هذا يعود إلى قوله تعالى: ﴿وَقِيلِهِ يَارَبِّ إِنَّ هَؤُلَاء قَوْمٌ لَّا يُؤْمِنُونَ﴾[2].

وربما يعود مثل اقتباسه هذا إلى لا وعي الشاعر الذي اختزنت في ذهنه الآيات، فهو ينهل منها دون أن يعمد إلى توظيفها.

في شعر الشلطامي تضمين وتعالق قرآني كثير، ففي بعض الأحيان نجد الشاعر يعتمد على فهم المتلقي واستنتاجاته، إذ إنه يرمز بكلمة أو أكثر صريحة من الآية، ويترك المجال لفهم القارئ معتمداً على السياق، وهذا وارد كثيراً في نصوصه أو أشعاره، ومن ذلك قوله في قصيدة (الطين الأسود):

ها أنا أحمل وزر الآخرين[3].

فالتوظيف هناء جاء عكسي صرف لقوله تعالى: ﴿...وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى...﴾[4].

---

(1) - منشورات ضد السلطة، ص 40، 41.

(2) - سورة الزخرف، جزء من الآية 88.

(3) - منشورات ضد السلطة، ص 67.

(4) - سورة الأنعام، جزء من الآية 166.

ب- استخدام ألفاظ قرآنية:

استخدم محمد الشلطامي ألفاظاً قرآنية كثيرة في شعره كما في قوله:

صوتك الصارخُ في بريَّة الحزن... يناديني... تعال. .

أيها الخائف من لا شيء..

لا خوف عليكْ

سترىُ الحَّيةَّ في الضَّوء...،

عصاً مثل العصىْ

وترى فرعون في مملكة السواح تمثالاً من الصخرٍ[1].

فاقتباسه للفظة "عصى وهي حيه" يقودنا إلى عصى موسى "عليه السلام" الواردة في قوله تعالى ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾[2].

أن توظيف الشلطامي للفظة العصا والحية، لم يكن توظيفاً من أجل ما تحمله من مضمون ضيق، وإنما كانت هذه الألفاظ فيها إشارة واضحة لقصة موسى عليه السلام كاملة.

فكل من الشلطامي وموسى عليه السلام عانى وواجه الصعاب، إلا أن معاناة موسى " عليه السلام " كانت من أجل غاية سامية ونبيلة وهي تحقيق ما أمره الله به من الدعوة أما معاناة الشلطامى فقد تكون هي الأخرى من أجل غاية سامية، إلا أنها أقل رتبه عن تلك التي كُلف بها موسى عليه السلام.

إن الشاعر محمد الشلطامي كان واعياً لما تهدف إليه القصة القرآنية، وعالماً بحيثياتها، لذا نجده أفاد منها في نقل حيثيات وأبعاد تجربته، فكانت بعض الألفاظ التي وظفها في نصه عاملاً مساعداً له على ذلك.

[1] – مخطوط أغاني سارق النار، ص 14.

[2] – سورة الأعراف جزء من الآية 106.

ومن الاستعمالات اللفظية القائمة على التصوير استعماله للفظة (الريح أو الرياح) فهذه اللفظة ما ذكرت في القرآن الكريم إلا معها العذاب بخلاف الرياح التي لا تأتي إلا جالبة للخير والنماء.

فالأولى وردت في قوله تعالى: ﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ * ما تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ﴾[1].

وقوله كذلك: ﴿...وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاء فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾[2].

أما الجالبة للخير والنماء وردت في قوله عز وجل: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ نُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ﴾[3]. وقوله تعالى: ﴿وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ...﴾[4].

وتوظيف الشلطامي للفظة الرياح وهي حاملة الهلاك والدمار جاء في قوله:

كنت أحس

براحة كفي الشقوق التي خلفتها رياح الكراهية

السود[5].

فالرياح هنا حملت دلالة الهلاك والدمار.

ومن هذا القبيل قوله كذلك:

أنت في عاصفات اليوم والليلة. . موالٌ من الحزن

وكابوسٌ من الظن

وكومٌ من تراب

---

(1) - سورة الذاريات، جزء من الآيتين (41، 42).

(2) - سورة الحج جزء من الآية، 29.

(3) - سورة الأعراف، جزء من الآية 56.

(4) - سورة الحجر، جزء من الآية 22.

(5) - عاشق من سدوم، ص 17.

بددته الريحُ في طاحونةِ الليلةِ واليومِ.. ونهرٌ مِنْ سرابٍ

كلما لاح لعينيك من البعد

سقتك الريح من كأس العذاب [1].

فالريح حملت دلالة العذاب والهلاك، وجاءت حاملة للخير والثورة في قولة:

ولماذا طاردوني

حينما أشرعت بابي للرياح

ساعة اشتد بقلبي

عنفوان الضوء في شمس الصباح.

وتسلقت شعاع النافذه

وتغنيت بضوء النجمة الحمراء في الليل

وعانقت القمر[2]

ومن الألفاظ القرآنية الواردة عنده لفظه (الصبر) فلقد وردت عنده في قوله:

إنما يمتحنُ الإنسانُ بالصبرِ، وما سوفَ يكونُ

البلى والفقر والسل الرهيب

هبة المؤمن، والنوم عباده[3]

ومنه كذلك قوله:

سأصبر يا حبيبتنا وأكتب فيك

---

(1) - أغاني سارق النار، ص 3.

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص 30، 31.

(3) - تذاكر للجحيم، ص 48.

أشعاري[1]

ومن المعلوم أن الله عز وجل أمرنا بالصبر وحثنا علية وعظم أجر الصابرين، وما إيراد الشلطامي لهذه اللفظة إلا لمعرفته بقيمتها. يقول تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ إِنَّ اللّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾[2]

وإلى جانب تلك الألفاظ التي ذكرت، استعمل ألفاظاً قرآنية كثيرة منها الراهبة والأنبياء والصليب، والله، الرحمان، الظاهر، الباطن، ونور الله، والطوفان والسجود، والجب وغيرها.

ج_استدعاء شخصيات ورد ذكرها في القرآن الكريم.

استفاد الشاعر محمد الشلطامي من الشخصيات الواردة في القرآن الكريم في التعبير عن تجاربه الشعرية والشعورية، وهذه الشخصيات كان يذكرها كاملة وأحيانا يشير إليها إشارة سريعة، وهذه الشخصيات عبرت عن بعض جوانب تجربته، وربط بين تلك الشخصية المستدعاة وبين شخصيته، ومن الشخصيات المقتبسة من القرآن الكريم شخصية سيدنا آدم (علية السلام) وذلك في قولة في قصيدة أحزان ديوجين:

لنعرف أن ابتداء الحياة
على الأرض في كل قبر تكوم في كل شاهدة أسطر
هنابات آدم في اللحد لما،
سقاه الردى آدم آخر[3]

---

[1] - يوميات تجربة شخصية، ص 57.

[2] - سورة البقرة، جزء من الآية 152.

[3] - أنشودة الحزن العميق، ص 63.

فآدم علية السلام يمثل الوجود البشري الأول على وجه الأرض، وهو رمز للإنسانية عامة، وعبر الشلطامي من خلال اقتباسه لهذه الشخصية الإسلامية عن معاناته ومعاناة الإنسانية من جراء جور الإنسان، وظلمه لأخيه الإنسان، وورد ذكر شخصية آدم في القرآن في العديد من السور منها قوله تعالي: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ﴾[1] ومن الشخصيات الإسلامية المقتبسة من القران الكريم، التي وظفها

الشلطامي في نصه شخصية المسيح عليه السلام في قوله:

لله...ألف يد تُمد من الطوى

ويد كئيبه

تومي كأن يد المسيح تهزَّ في ألم،

صليبه

لله...هل ملك الإله

شيئا مع الشيطان يمكن أن يقسم

بالسواء

إلا الوباء[2]

فالشلطامي يتقنع بشخصية المسيح المصلوب معبراً به عن معاناته وآلامه وأحزانه وورد ذكر المسيح عليه السلام في قوله تعالي: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ

---

[1] - سورة البقرة، جزء من الآية 34.

[2] - يوميات تجربة شخصية، ص 10.

عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناً﴾[1].

واقتبس الشلطامي كذلك من القرآن الكريم شخصيه سيدنا محمد ﷺ وذلك في قوله في قصيدة (قصيدة إلى أصدقائي):

ألوح بالشعر

لكمو يا أحفاد محمد في مركبة الفجر

إني أذرع في هذه الأيام الرمس

لأجسّ مع جيش الأنصار

مخاض الشمس[2]

فمحمد ﷺ رمز للإنسان العربي المنتظر الذي يخلص الأمة العربية من معاناتها وآلامها.

ومن إشارات الشلطامي لشخصيات القرآن الكريم، تلك الإشارة إلى موسى وعيسى وداود، عليهم السلام في قصيدته (نص مسرحي من طرف واحد).

يقول الشلطامي:

وروجت لأفكار الوصايا العشر في الألواح

كي تُعطي لشكل الناس مضموناً جديدْ

جعل المستضعفين المسترقين يثورون،

على أسيادهم

وينادون بأفكار الوصايا العشر للعدل وللخير

فماذا ؟

---

[1] - سورة النساء، جزء من الآية 156.

[2] - منشورات ضد السلطة، ص 49.

بعد يا موسى يكون الحكم في حقك

والقانون قد حرم أفعالك

من أوّلها[1]

وقوله: مرحباً بالسيد المدعو بدا وود، وراعي الغنم، البكماء..... [2]

وقوله:

إلا أن الناس يدعونك (ابن الله)

يا عيسى[3]

فهؤلاء الأنبياء عانوا وتحملوا المشاق في سبيل هداية قومهم الذين كذبوهم، وما إيراد الشلطامي لهذه الشخصيات إلا لبيان امتداد صورة الظلم والقمع إلى وقتنا الحاضر.

يقول الشلطامي:

"المجتمعات الإنسانية لم تتغير، تغيرت الأقنعة وتغير الزي والهندام ووسائل التمويه والقمع. . وإنما الرغبة الكامنة لقمع الأفكار الإنسانية والآراء الإنسانية، ما زالت قائمة حتى هذه الساعة... ولا زالت سجون العالم تعج بأولئك الذين يقولون "لا" في مواجهة الظلم"[4].

---

(1) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 22.

(2) - المصدر نفسه، ص 23.

(3) - المصدر نفسه، ص 27.

(4) - حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، ص 136.

وفي بعض الأحيان يكتفي الشلطامي بذكر الحدث الذي ارتبطت به الشخصية وعندها تُعرض تلك الشخصية في ذهن القارئ مباشرة سواء ذكرها الشاعر أم لم يذكرها، ومن ذلك قوله قصيدة "الظلمات الثلاث"

ها أنا أبصرُ في ظلمة بطن الحوت. ..

والليل...

وقاع البحر. .. رايات الفرحْ

فذكره " لظلمة بطن الحوت " يتبادر إلى ذهن القارئ شخصية سيدنا يونس"عليه السلام" الذي قال فيه جل ثنائه: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (139) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ (140) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنْ الْمُدْحَضِينَ (141) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ(142) فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنْ الْمُسَبِّحِينَ(143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ(144)﴾ [1].

ومن الوسائل التي اتبعها الشلطامي للاستفادة من القصص ذكر قوم بأسرهم دون تخصيص نبيهم بالذكر وهذا ظهر في قصيدة "عاشق من سدوم وذلك من قوله:

فالمحالُ. . محالّ...

وهذا قضاء القَدرْ

أنا عاشق من بقايا جديس

وإرم وعاد[2]

فجديس وإرم وعاد أُمم كذبت رسلها، وكذبت بيوم الحشر والبعث، والشلطامي بإيراده لهذه الأمم المكذبة، يريد أن يُفصح عن واقعه السيئ وهذه

---

(1) - سورة الصافات، جزء من الآية 139، 144.

(2) - عاشق من سدوم، ص 21، 22.

الأمم خير معادل لهذا الواقع السيئ " فالشاعر غالباً ما يحس بنفسه في الموقع نفسه وأمام الردود نفسها، ولعل ابسط تمظهرات ذلك تتمثل في أعراض الناس عن دعوته وعدم الثقة في نبوءاته ورؤاه "[1].

ثانياً: الحديث النبوي الشريف:

نهل الشاعر محمد الشلطامي من السنة النبوية الشريفة، فنجده عمد إلى اقتباس ألفاظاً وردت في أقوال الرسول عليه السلام فحملت نفس الدلالة والمعنى.

ولعل لجوءه إلى الاقتباس من هذا المنهل العذب لما به أو لما فيه من قوة وبلاغة تعينه على بعض تجسيد فكرته وهذه بعض نماذج للتمثيل بها على ذلك:

يقول الشلطامي في "قصيدة عن الفرح.."

لكن مُخبرنا الأمين
قبس الإله وكاشف النيات
رمز حضارة العرب الجديده
لا تهرب الأفكار منه فجئت[2].

فنجده اقتبس لفظة النيات من قوله ﷺ:

(الأعمال بالنية، ولكل أمرئ ما نوى...)[3].

ويقول الشلطامي:

غني..
لن يسمعنا الليلة تحت،

[1] - الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، ص 466.

[2] - قصائد عن الفرح، ص 33.

[3] - محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن برد بن الجعفي البخاري، صحيح البخاري، تح، مصطفى الذهبي، دار الحديث القاهرة، ط1، 1420 هـ، 2000م، ج1، ص 45.

المقصلة

غير سيف الدولة المظلوم والظالم غن

آه لن يسمعنا الآن،

أحد[1].

في هذه الآبيات نجد الشلطامي اقتبس من قوله ﷺ:

(أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً) [2].

وقوله ﷺ: (إتق دعوة المظلوم فإنها ليس بينها وبين الله حجاب)[3].

فالشلطامي استطاع أن يوظف لفظتي (الظالم والمظلوم) في نصه بغية إشارة إلى مضمون حديثه ﷺ.

وسيف الدولة الوارد في قوله هو نموذج لسيوف دُول المستقبل الذين باتوا يشكلون هاجس الخوف والرعب. ويقول الشلطامي أيضاً:

يقال إن ساحراً غريب. .. مدَّ

أصبعه

وتمتم الصلاة للحديد واستخار

فغاب من صغارنا الحفاة أربعه

من يومها وكل شئ حركته الريح

إلا قلوعنا

وكل قطر في السحاب جففته الريح

إلا دموعنا[4].

---

[1] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 52.

[2] - صحيح البخاري، ط1، ج2، ص 265.

[3] - صحيح البخاري، ط1، ج2، ص 266.

[4] - يوميات تجربة شخصية، ص 99.

فقوله هذا كأنما يتضمن الحث على صلاة الاستخارة وقيمتها فقد قال جابر بن عبد الله رضي الله عنهما: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعلمنا الاستخارة في الأمور كلها كما يُعلمنا السورة من القرآن، يقول ﷺ: "إذا هم أحدكم بالأمر فليركع ركعتين من غير الفريضة ثم ليقل، اللَّهُمَّ إني استخيرك بعلمك، واستقدرك بقدرتك، وأسألك من فضلك العظيم، فإنك تقدر ولا أقدر، وتعلم ولا أعلم، وأنت علام الغيوب، اللَّهُمَّ إن كنت تعلم إن هذا الأمر ويسمي حاجته، خير لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، أو قال عاجله وآجله فاقدره لي ويسره لي ثم بارك لي فيه، وإن كنت تعلم أن هذا الأمر شر لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، أو قال عاجله وآجله، فاصرفه عني واصرفني عنه وقدر لي الخير حيث كان ثم أرضني به)[1].

ومن اقتباس الشلطامي من السنة النبوية اقتباسه لمفرده أو لفظة " المفلس" وذلك في قوله:

وكل من بقي في القلب مات

مفلساً

مطارداً،

تتبعه الشرطة والديون،

والكلاب[2].

فنجده اقتبس لفظة (المفلس) من الحديث الشريف الذي قال فيه ﷺ:

(أتدرون من هو المفلس ؟ قالوا من لا درهم له ولا متاع قال: إن المفلس من أمتي، يأتي يوم القيامة بصلاة وصيام وزكاة، ويأتي قد شتم هذا، وقذف هذا

[1] - صحيح البخاري، ج1، ص 496.

[2] - منشورات ضد السلطة، ص 21.

وأكل مال هذا، وسفك دم هذا، وضرب هذا، فيعطى من حسناته وهذا من حسناته فإن فنيت حسناته، قبل أن يقضى عليه، أُخذ من خطاياهم فطرحت عليه ثم طُرح في النار)[1].

فالشلطامي وظف لفظه "مفلساً" في نصه بغية الإشارة بها إلى مضمون الحديث. فإذا كان المفلس هو من يأتي بالصلاة والصيام والزكاة، لكنه يفسدها بهذه الأعمال التي نهى الله عنها، وأراد الرسول ﷺ أن يرسم للمؤمنين أضرارها، فإن الشلطامي وظفها على كل من مات قلبه، والإفلاس هنا إفلاس معنوي وليس مادي ويقول الشلطامي أيضاً في قصيدة يوميات "مسافر":

قال له مفتشُ الجمركِ ،
إن الجوْ
لابد أنَّ الله قد خصَّصه لمتعةٍ...
لضحكةٍ
يسرقها الإنسان مِنْ أيامه البخيلهْ
أسعدُ مني أنت يا مسافري
الكريم

وختم الأوراق في يديه ثم قال:

ابلغ سلامي لجميع الناس
حيث يكون الناس[2].

---

[1] - مسلم بن الحاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث القاهرة، ط1، 1997م، ج4، ص 314.

[2] - قصائد عن الفرح، ص 16، 17.

فأبياته هذه تحمل مضمونا ومعنى قوله ﷺ عندما سُئل عن أفضل الإسلام فقال:

(تطعم الطعام، وتقرأ السلام على من عرفت، ومن لم تعرف)[1].

وكذلك قوله: (لا تدخلوا الجنة حتى تؤمنوا، ولا تؤمنوا حتى تحابوا، أولا أدلكم على شيء إذا فعلتموه تحاببتم، أفشوا السلام بينكم)[2].

ومن الألفاظ المقتبسة من السنة النبوية اقتباسه للفظتي الكذب والظنون يقول الشلطامي في قصيدة (مدينتي).

"لقد عُميت

تصرخ الظنون في دمي

لكنني أكذب الظنون،[3]

فقوله هذا فيه اقتباس واضح لمضمون قوله ﷺ:

(إياكم والظن فإن الظن أكذب الحديث.....)[4].

ومن الألفاظ المقتبسة كذلك لفظة " القدر" في قوله:

ولكن عقلي الذي صار يَسكتني

كهراوة شرطي

حذرني من ملوحة ماء البحار،

ومن ضيعة المبحرين الذين أختفوا

حينما نطقوا

والذين آختفوا حينما صمتوا

فالمحال... محال

---

[1] - صحيح البخاري، ج1، ص 23.

[2] - صحيح مسلم، ج1، ص 80.

[3] - يوميات تجربة شخصية، ص 106.

[4] - صحيح مسلم، ج4، ص 290.

وهذا قضاء القدر...[1].

وردت هذه اللفظة "القدر" وهي في إيرادها في الأبيات تحمل نفس المضمون الوارد في حديثه ﷺ عندما سأله رجل عن الأيمان فقال: (أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورُسُله واليوم الآخر وتؤمن بالقدر خيره وشره)[2].

ومن اقتباساته لمضامين ومعاني الأحاديث النبوية اقتباسه لمضمون ومعنى الحديث القائل:

(...... فزوروا القبور فأنها تذكر الموت)[3].

وورد اقتباس الشلطامي لمضمون ومعنى هذا الحديث في قوله:

نصبوا عليك شاهد الموتى،
وزاروا القبر
وانتحبوا عليك
وصار حارسك المدجج بالسلاح
يمرُّ
كالشيء المعبر عن سقوط العصر[4].

كما اقتبس في أبياته هذه لفظة (السلاح) من قوله ﷺ:

(من حمل علينا السلاح فليس منا)[5].

ومن الاقتباسات اللفظية من السنة الشريفة اقتباسه للفظة (سلم) من قوله ﷺ: (المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهي الله عنه)[1].

---

(1) - عاشق من سدوم، ص 21.
(2) - صحيح مسلم، ج1، ص 45.
(3) - صحيح مسلم، ج2، ص 98.
(4) - عاشق من سدوم، ص 33.
(5) - صحيح البخاري، ج4، ص 506.

ووردت هذه اللفظة في قول الشلطامي:

مد كفَّيه من المشكاة في الليل الرهيب

قال لي باللغة الخرساء: من سلم يسلم

ويضئ القلب من رسم الحبيب[2].

واقتبس كذلك لفظة (الدنيا) من قوله عليه السلام:

(كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل)[3].

حيث ورد مضمون ومعنى هذا الاقتباس في قوله:

وأنّ الدنيا

لا تستأهل كل دقائق

أو لحظات العمر الفاني

حيت تكون اللحظة فارغة ،

المعنى[4].

إن الاقتباس من القرآن الكريم، والسنة النبوية، شكّل أحد أعمدة الشلطامي الثقافية فتسرب النص القرآني والسنة النبوية بات واضحاً في شعره، حيث تسربت بعض أجزاء من آياته وألفاظه وشخصياته، واندمجت مع نصه، وتحولت عن سياقها الديني، إلى سياق شعري جديد خدم قضاياه.

ويمكن القول إنه نجح في كثير من هذه الاستحضارات والتوظيفات على مستوى المضمون والمعنى.

---

(1) - صحيح البخاري، ج1، ص 22.

(2) - بطاقة معايدة إلى مدن النور، ص 22.

(3) - صحيح البخاري، ج4، ص 279.

(4) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 34.

المبحث الثاني

التناص مع النصوص الأدبية

التناص الأدبي: هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر[1].

وتكمن قيمة هذا التناص في مدى تناغمه في بنية النص الشعري، ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، ومدى تكثيفه للفكرة المتلبسة بالأداء التعبيري ومصاحباته اللغوية، ويكون في الوقت نفسه عالقاً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي حتى يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية، تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة، وأصلا بين الصوتين، مدركاً أزمة الشاعرين، وهما في ذات التجربة التي يتناسخ جحيمها ولا يتوقف دورانها[2].

وتلعب قدرة الشاعر وإمكاناته وتجربته الشعرية دوراً هاماً في تشكيل النص الجديد الذي يقدم نسقاً جديداً لتجربة جديدة تختلف عن البنية النصية السابقة، وتندمج في النص الجديد، وتختلط برؤياه وبنياته الأسلوبية، وشبكة العلاقات والملفوظات المكونة له، وأن لا ينصرف (التناص) بين نص وآخر إلى الكشف عن هذه العلاقات بين النصوص، وإنما إلى اكتشاف الرؤية الإبداعية الجديدة التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق المتعالق معه[3].

---

(1) – ينظر، أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 50.

(2) – ينظر، رجاء عيد، لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 108.

(3) – ينظر، محمود جابر عباس، إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة، ع 101، ص 29.

نظر الشاعر محمد الشلطامي كغيره من شعراء عصره إلى الأدب العربي باعتباره أقرب المنابع إلى نفسه الشاعرة التي عانت التجربة، وعبرت عنها أحسن تعبير وأحست بأنها "صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها تآلف وتجاوب"[1].

فحاول عندها أن يتضمن شعره شعر غيره من الشعراء، ولم يقتصر في تضميناته على نص أدبي دون آخر، فقد ضمن من الشعراء القدماء والمعاصرين، فضج شعره بالعديد من العبارات والتراكيب القديمة، كما أنه وجد في بعض شخصيات الشعراء قدرة على استيعاب أبعاد تجربته، وخاصة الشخصيات التي ارتبطت في فكره بقضايا معينة قد تكون "سياسية أو اجتماعية"[2].

ومن هذه الشخصيات شخصية امرئ القيس الذي شغل الشعراء بتجاربه الأدبية والحياتية في كل عصور الأدب العربي، "وتكاد تكون شخصيته نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، فطالما استلهم الشعراء شعره بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا بحد ذاته أمر يشير إلى أهمية امرئ القيس"[3].

استدعاء الشلطامي هذه الشخصية باسمها وجزء من قول لها استفتح به قصيدته (الليل في المدائن الكبيرة) واضعاً هذا القول بين علامتي تنصيص.

ولعل لجوءه إلى استفتاح قصيدته بقول لامرئ القيس ليشد انتباه المتلقي ويغريه بالاستماع.

---

(1) - عز الدين إسماعيل، العشر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 265- 266.

(2) - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 173.

(3) - موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص 11.

يقول الشلطامي:

"يا طعنة مثغنجرة"
يقول امرؤ القيس،
وكان قمر الربيع
مثلي أنا يبكي
وكانت،
لافتات الضوء
والليل في مدائن الضجيج
والحجاره
تخبرنا بأننا أعدمنا
من قبل أن نولد يا حبيبتي
قتلنا
وكل منا سلمته القابله
حين بكى في كفّها
شهادة الوفاه
وإننا لما انتظرنا
قاطرات الشمس
كنا كمن ظل بلا وجه
ولا بطاقة[1]

اتحد الشاعر مع شخصية امرئ القيس، حيث نجده "يتحدث بلسانها أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفاً عليها من ملامحه، ومستعيراً لنفسه من

---

[1] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 29، 30.

ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً، ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية، وهو في نفس الوقت الشاعر والشخصية معاً"[1].

وجد الشاعر محمد الشلطامي في معاناة امرئ القيس وضياعه وغربته وتشرده مادة يمكن أن يزاوج فيها بين واقعه المعاصر وواقع امرئ القيس، وهو واقع لا يعرف الاستقرار.

إن قول امرئ القيس الوارد في قول الشلطامي:

"يا طعنة مثغنجرة"[2]

جاء متناصاً من قول امرئ القيس:

رُبّ طعنة مسحنفره * وجفنة مثغنجرة [3]

أن معظم تناصات الشلطامي كانت تقوم على استعارته للألفاظ ومضامينها، ومن ذلك استعارته للفظة الموت.

في قوله:

عبثاً أن نتقي الموت وأنّا ميتون

في رماد الصمت [4]

حيث جاء قوله متناصاً لفظاً ومعنى مع قول طرفة بن العبد:

لَعَمْرُكَ إنَّ الموْتَ ما أَخْطأَ الفَتى * لَكالطَّول المُرخى وثِنْياهُ في اليَدِ[5]

إلتقى مضمون النصين في لفظة (الموت).

---

(1) - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 262.

(2) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 29.

(3) - امرئ القيس، ديوانه، ص 20.

(4) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 45.

(5) - طرفة بن العبد، ديوانه، تح محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص 50.

يقول الشلطامي كذلك:

إنما يمتحن الإنسان بالصبر، وما سوف يكون

البلى والفقر والسل الرهيب

هبة المؤمن، والنوم عباده[1]

وقال الإمام علي بن أبي طالب:

صبراً على شدة الأيام إن له * عُقبى والصبر إلا عند ذي الحسب[2]

تظهر صورة التناص بين بيت الشلطامي، والإمام علي من خلال لفظة (الصبر) فكلا منهما يحث عليه ويُشيد بقيمته.

وقول الشلطامي أعلاه يتناص كذلك مع قول ابن الرومي:

هناك يحقُ الصبر والصبر واجب * وما كان منه كالضرورة أوجبُ[3]

يقول الشلطامي:

قالت الدنيا. ذا حالي * من يماريني.. يحتارْ

تستووا عندي ما كنتم * من جليد.. أو من نارْ

كـل ما أُبدي أوهامٌ * كل من في الأرض غبارْ[4]

فقوله هذا جاء متناصاً مع قول ابن الرومي:

ألا ليست الدنيا بدار فلاحِ * بَعينكَ صرعاها مساء صباح[5]

وجاء متناصاً كذلك مع قول علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه-:

النفس تبكي على الدنيا وقد علمت * إن السلامة فيها ترك ما فيها[1].

---

(1) – تذاكر للجحيم، ص 48.

(2) – علي بن أبي طالب، ديوانه، تح، رحاب خضر عكاوي، دار الفكر العربي، ط1، 1992، ص 24.

(3) – ابن الرومي، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423 هـ، 2002م، ج1، ص 147.

(4) – مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم، ص 7.

(5) – ابن الرومي، ديوانه، ص 340.

التقت أبيات الشلطامي معنى ولفظاً مع بيت ابن الرومي، وبيت الإمام علي -رضى الله عنه - إن الشاعر محمد الشلطامي حين يعمد إلى استحضار بعض من ألفاظ الشعراء، سواء بنفس الترتيب أو بدونه، وسواء بوعي منه أو بدون وعي إنما "يضفي عليها ظلال مأساته، ومأساة شعبه التي أرقته، فسخر لها النص الحاضر والغائب في تلاحم إبداعي"[(2)].

يقول الشلطامي:

يا زغب حواصل أفراخ الطير البّريْ
يا طفليْ
أعلم أن لا شجر لديكمْ
أعلم أن لا ماء لديكمْ
وأعلم أن لا عمر بن الخطّاب أقابلُ،
في السّجن الحربي، وأنّي
لست بكاسرْ
في قعر المظلمة الخرساء،
وأعلم أنّي،
لن أستجدي العفو المخجلَ من أجلكما
فاليتمُ جميلٌ
كنتُ يتيماً قبلكما
ربّاني اليتمُ

---

(1) - علي بن أبي طالب، ديوانه، ص 145.

(2) - ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1425 هـ، 2005م، ص 258

علّمني كيف أقاوم حزني الأسود

أكبر كالشجر البرّيِ

أمُدُّ جذوري تحت الأرض لكي،

أمتصّ حياتي

أعرف طعم العسل الذائب في

ثمر الحنضل

فاليتم أبي

علمني كيف أقول لضوء الشمس الرائع

يا أبتاه

وأكبر كالشجر البِرِيِّ بدون أناة"[1]

فقول الشلطامي جاء متناصاً مع قول الحطيئة (*) الذي سجنه عمر بن الخطاب -رضى الله عنه- بسبب تعرضه لأعراضه الناس، فكتب قصيدة يتذلل فيها له، راجياً عفوه وصفحه قائلاً:

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مرخٍ * حُمر الحواصل لا ماءُ ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مُظلمة * فاغفر عليك سلام الله يا عُمر

أنت الأمين الذي من بعد صاحبه * ألقيت إليك مقاليد النُّهى البشر

---

(1) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 36، 37.

* الحُطيئة: هو جرول بن أوس بن مالك من مخزوم، وهو من فحول الشعراء ومتقدمهم وفصحائهم متصرف في جميع فنون الشعر من المديح والهجاء والفخر والنسب، وكان ذا شر وسفه ونسبه متدافع بين قبائل العرب، ويكنى أبا مُليكة لأن الحُطيئة غلب عليه ولقب به لقصره وقربه من الأرض كان شديد الهجاء للناس ولم يكن يسلم أحد من لسانه فقد هجاء الزبرقان بن بدر وهو سيد من سادات بني تميم فشكاه إلى عمر بن الخطاب الذي سجنه، ينظر أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب العلمية، ط2، 1412 هـ، 1992م، ج2، ص 149.، وينظر كذلك ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح، مفيد قميحة، محمد الأمين العيشاوي، دار الكتب العلمية، ط1، 1421هـ، 2000م، ص 186.

لم يُوثروك بها إذا قوموك لها * لكن لأنفسهم كانت بك الخير[1]

يلاحظ القارئ الفرق في موقف كل من الشاعرين، فإذا كان الحطيئة يرجو عفو وصفح الخلفية عمر بن الخطاب من أجل أطفاله الصغار، فإن الشلطامي لا يرجو العفو والصفح، لأنه ضاق مرارة الألم واليتم والحزن من قبل، فهو رباه اليتم وعلمه، ويرجو لأطفاله أخذ الدروس منه، وعدم طأطأة الرأس لأحد.

وبذا تكون قصيدة الحطيئة هي المحرك الشعوري والنفسي الذي اتكأ الشلطامي عليه في بناء رؤيته الشعرية.

يقول الشلطامي:

وأنا هنا

كالبحر تقبع في قرارته النفايا

لتعود تسحقني الجراح السود،

توقد في الحنايا

ناراً تزمجر في رماد الحسّ في،

طلل الشبابْ

ذهب الشباب وأنت باقٍ رمةَ،

جدثا. .. هبابْ[2]

وقال الحطيئة:

إذا ذهب الشباب فبان منه * فليس لما مضى منه لقاءُ[3]

---

[1] - الحُطيئة، ديوانه، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، ط1، 1981، ص 164، 165.

[2] - يوميات تجربة شخصية، ص 45، 46.

[3] - الحطيئة، ديوانه، ص 59.

تظهر صورة التناص من خلال الإشارة إلى بعض الألفاظ، فكلا البيتين يحثان على اغتنام هذه المرحلة من العمر (الشباب) ويتناص كذلك مع قول أبو العتاهية القائل فيه:

ألا ليت الشباب يعود يوماً * فأخبره بما فعل المشيب[1]

وهكذا استطاع الشلطامي أن ينفذ إلى ما تحمله الأبيات من حكمه، وذلك من خلال توظيفه واستحضاره للفظة (ذهب الشباب) التي يرمي من خلالها إلى معاني عدة ورؤى واسعة لها ارتباط بالحياة التي تحمل في طياتها أسراراً جمة، وتتوقف عليها رحلة التواصل بين السابقين واللاحقين.

إن التناص الذي وقع فيه الشلطامي، لم يكن مع النصوص القديمة فقط، بل نجده يتناص مع شعراء معاصرين، سواء من ليبيا أو من خارجها.

فقد تناص مع الشاعر حسن السوسي في قوله:

يا أهل بنغازي ويا بنغازي * من ذا يُكافئ فعلكم ويُجازي ؟[2]

ويقول الشلطامي:

يا بنغازي غطينا فإن الليل
قرْ،
وارحمينا
رُبّ هذه الليلة السوداء في المقهى
تمر
وعلى شباكك الموصد،
يخضل القمر

[1] - أبي العتاهية، ديوانه دار بيروت، للنشر، لا ط، 1980م، ص 46.

[2] - حسن السوسي، ديوانه ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1998، ص 47.

علنا نرتاح في قلبك

ليله[1]

فكل من الشاعرين لجأ إلى المكان الذي عاشا فيه منذ البدء، وتربى في أحضانه فمدينة (بنغازي) من المدن التي شهدت صراعات مريرة مع العدو الغاشم في فترة من الزمن، ومازال أثرها منحوتاً في ذاكرة كل واحد منهما، وهما في إيرادهما لمدينتهما يعبران عن معاناتهما ومعاناة الوطن العربي بأسره.

يقول الشلطامي:

وانتظرناك. .. انتظرناك طويلاً

بينما تنطفئ الأضواء في قلبي [2]

فقوله هذا جاء متناصاً مع قول على الفزاني:

وانتظرناه طويلاً

وهجعنا فوق أشواق الحنين

والتحفنا الموت جيلاً إثر جيل

وظمئنا وتعرّينا كثيراً [3]

جاء تناص الشلطامي من الفزاني في لفظة طول الانتظار فكل من الشاعرين ينتظران الثائر الذي يبشر بإنبلاج الثورة.

كذلك جاء شعر الشلطامي متناصاً مع شعراء معاصرين من أقطار عربية أخرى، كالسياب والبياتي، ونزار قباني.

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 20، 21.

(2) - المصدر نفسه، ص 11.

(3) - علي الفزاني، الأعمال الشعرية الكاملة، المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط4، 1392 و.ر، 1983م، ص 153

ففي قصيدته "عاشق من سدوم" جاءت متناصة مع قصيدة "إرم ذات العماد" للسياب التي ورد فيها قوله:

أشم فيه عفن الزمان والعوالم العجيبة
من إرمٍ وعادْ[1]

ويقول الشلطامي:

أنا عاشق من بقايا جديس
وإرم وعاد[2]

تلاقى كل من بيت السياب والشلطامي في عبارات (إرم وعاد)

وعندما قال السياب:

وداعاً .. وداع الشقيّ الحزين
يسير إلى الموت بعد الكفاح[3]

قال الشلطامي:

وداعاً وداع الذي لا يعود
وداعاً إلى كوكب ينفجر[4]

تلاقى كل من البيتين في لفظة (الوداع) ويقول السياب:

دموع اليتامى في دجى الليل تقطرُ
ونوح الثكالى عاصفُ فيه يصفرُ[5]

---

(1) – بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، لا ط، لا ت، م2، ص 351.
(2) – عاشق من سدوم، ص 22.
(3) – بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة بيروت، لا ط، لا ت، م1، ص 137.
(4) – منشورات ضد السلطة، ص 10.
(5) – بدر شاكر السياب، ديوانه، م2، ص 462.

قال الشلطامي:

طوبى لمن طفحت كأسهُ بدموع اليتامى[1]

تلاقى كل من البيتين في لفظة (دموع اليتامى) ذكر الشلطامي إن شعره يتوافق تماماً مع شعر السياب من الناحية الفنية[2].

ويقول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء. .. كالأقمار في نهرْ

يرجّه المجداف وهْناً ساعة الّسحر[3]

قال الشلطامي:

عيناك تبتسمان عبر النوافذ القمر النّديه

عيناك أغنية حيّيه

تخضل في الأفق الملون بالأزاهر والنجوم[4]

إن تأثير الشلطامي بالأجواء والصور والظلال الشعرية عند السياب يفوق تأثيره به من ناحية اللفظ، فكلاهما متوافق في النفسية وفي المدلول وفي الهدف والمعاناة.

أمّا عبد الوهاب البياتي فقد قلب الشلطامي صفحات دواوينه، ولم يتمكن من إخفاء تأثره به.

---

(1) - نص مسرحي من طرف واحد، ص 47.

(2) - ينظر، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، مرجع سابق، ص 37.

(3) - بدر شاكر السياب، ديوانه، م2، ص 119.

(4) - تذاكر للجحيم، ص 59.

يقول البياتي:

أتنطق هذه الصّخرة

وتفتح في غدٍ فاها

ويجري الماء منها قطرة قطرة

وتنبت فوقها زهرة[1]

ويقول الشلطامي:

رفاقي

أتعشب في الفجر هذى الصخور ؟

أتزهر فوق جدار الردّى الأمنيات

وهذى البذور[2]

وجه التلاقي بين بيت البياتي، والشلطامي في (إنطاق الصخور) عند البياتي (وأعشاب الصخور) عند الشلطامي

ويقول البياتي:

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتا حيا وحيا ميتا في ساعة الميلاد[3]

وقوله كذلك في قصيدة المعجزة:

واستر د الميّت الحيُّ حصان العربة[4]

التلاقي في لفظة (الميت حي) قال الشلطامي:

من ذا يحطم قفل المدينة؟

---

(1) – عبد الوهاب البياتي، ديوانه، دار العودة بيروت، ط4، 1990م، م2، ص 48.

(2) – أنشودة الحزن العميق، ص 7.

(3) – عبد الوهاب البياتي، ديوانه، م2، ص 179.

(4) – المرجع نفسه، ص 212.

يرى وجه قاتله الميت الحي خلف القناع،

وخلف وجوم العيون الحزينة[1]

ويقول البياتي:

آه من محترف يقتل باسمى

الآخرين[2]

قال الشلطامي:

ما الذي أملكه يا قمري

كادح اقتل باسم الكادحين[3]

وجه التلاقي جاء في لفظة (يقتل) الملاحظ إن الشلطامي استطاع بطريقة ذكية أن يقول ما يريد، إلا أن تأثيره أو اقتباسه من البياتي بات واضحاً.

إن تناص الشلطامي من (السياب والبياتي) لم يكن متفقاً في الالفاظ فقط بل حتى في النتيجة.

كما أنّ الشلطامي لم يخفِ تناصه من نزار قباني.

يقول نزار قباني:

يا وطني المصلوب فوق حائط الكراهية

يا كُرة النار التي تسير نحو الهاوية[4]

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص 17.

(2) - عبد الوهاب البياتي، ديوانه، م2، ص 115.

(3) - تذاكر للجحيم، ص 43.

(4) - نزار قباني، ديوانه، قصائد مغضوب عليها، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2004، ص 106.

وقال الشلطامي:

وطني يا وطني
يا صليبي قبل أن أخلق حرفاً في قصيده
بيتناً ظلت قوافيك العنيده
والشعارات البعيده
وأنا أركض خلف الفجر من سجن لسجن
لأرى عينيك في كل شفق[1]
ينادي كل من الشاعرين وطنه المصلوب

إن البعد النفسي لعب دوراً هاماً في توجيه الشلطامي وأيقظ في ذاكرته العودة إلى الحالات المشابهة، فلجوؤه إلى مثل هذا التناص دليل على وعيه، ودليل على محاولته الجادة للإفادة من مواقف الشعراء السابقين، وكما استفاد الشلطامي من الشعراء العرب استفاد كذلك من الشعراء الغربيين، حيث وُجد بين ثنايا نصوصه تناص وتعالق مع عناوين أشعار وروايات لشعراء وكُتاب غربيين ربط بينها وبين أجواء تجربته.

ولعل عمله داخل المكتبات هو الذي دفعه إلى الاستفادة من هذه الأعمال[2] فكونه لديه حصيلة ثقافية واسعة فقد تداخلت أعمال الآخرين مع شعره، فمثلاً نجده يستفيد من فكرة "قصة البوساء"[*] لفيكتور هوجو فيوظف فكرتها توظيفاً جيداً في قصيدته "من كتاب البؤساء" في ديوان منشورات ضد

---

(1) - تذاكر للجحيم، ص 42.

(2) - ينظر، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، ص 59.

* البؤساء من أعظم روايات الشاعر الروائي والكاتب المسرحي الفرنسي فكتور هوجو 1802م، 1885 م، الموسوعة الميسرة، ج2، ص 1914.

السلطة وقصيدة في انتظار جودو في ديوانه أناشيد عن الموت والحب والحرية هي تناص مع عنوان لمسرحية الكاتب الايرلندي صموئيل بيكيت " في انتظار جودو" (**).

وفي قصيدته "شوارع السأم" في ديوان منشورات ضد السلطة هي أصلاً محاورة مع رواية "السأم"(***) للكاتب ألبرتومورافيا وعنوان قصيدته "الدوامة"(****) في ديوانه تذاكر للجحيم هي أصلاً أحد أعمال سارتر.

وقصيدته "الإخوة الأعداء" في ديوانه أناشيد عن الموت والحب والحرية هي أصلاً عنوان لقصة لنيكوس كازانتزاكس(*)، كما اقتبس الشلطامي ألفاظ من مفردات وردت في بعض أشعار وروايات الغربيين دون أن يشير إلى اسم أو عنوان القصيدة أو الرواية الواردة فيها فمثلاً في قصيدته "العاصفة" القائل فيها:

يا جواد الحلم الوردي

ما كان التعب

لم أكن سيف خشب

كنت فجراً أحمر الراية ينمو

** ينظر ص 162 من هذه الرسالة.

*** السأم، رواية حازت على أكبر جائزة أدبية في إيطاليا، وهي للكاتب ألبرتو مورافيا، من أشهر كتاب إيطاليا في القرن العشرين، ولد في روما 1907م، توفي بها 1990م، ينظر محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006م، ص 367.

**** الدوامة، هي لجان بول سارتر، فيلسوف ومؤلف مسرحي فرنسي اقترنت باسمه الفلسفة الوجودية حائز على جائزة نوبل للآداب عام 1964م، ولد 1905م، وتوفي 1980م، ينظر، الموسوعة الميسرة، ج1، ص 942.

* نيكوس كازانتزاكس، شاعر وروائي يوناني حاول في أعماله الشعرية والروائية أن يستكنه طبيعة الإنسان الغربي، مازجاً فيها ما بين التشاؤم والبدائية والواقعية، أشعر أثاره رواية (زوربا الإغريقي، ينظر منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، م2، ص 944.

وغضب

عاصفاً من أجل عيني دوليسينه[1]

حيث اقتبس لفظة دوليسينه[**] من رواية (دون كيخوتة) للكاتب ميغيل دي سزفانتس أما قوله:

لمن تدق أيها الناقوس والصغار

ضاعوا بلا أثر

غابوا بلا خبر

يقال إن ساحراً غريب... مد

إصبعه

وتمتم الصلاة للحديد واستخار

فغاب من صغارنا أربعة[2]

قفوله: لمن تدق أيها الناقوس

فيه اقتباس لعنوان رواية (لمن تقرع الأجراس[*]) للكاتب إرنست همينغواي إن الشاعر محمد فرحات الشلطامي وإن برزت ثقافته الشعرية من خلال تعالق

---

(1) - أنشودة الحزن العميق، ص115.

** - دوليسينه: المحبوبة الوهمية التي أختارها ذهن دون كيخوتة، ليهدي لها انتصاراته وبطولاته الوهمية في رواية (دون كيخوتة) للكاتب الأسباني ميغيل دي سرفانتس، فدون كيخوتة رجل قاتل طواحين الهواء لأنه أراد أن يعيد دور الفرسان الجوالين وذلك بمحكاتهم والسير على نهجهم حين يضربون في الأرض ويخرجون لكي ينشروا العدل وينصروا الضعفاء ويدافعوا عن الأرامل واليتامى والمساكين وهو رجل مهزوم تلاحقه الخيبة هذه الشخصية تمثل الجانب المثالي في الوجود الذي يصرعه الجانب الواقعي ينظر، WWW. Mathoum. Com.

(2) - يوميات تجربة شخصية، ص98،99.

* - قد تكون إشارة إلى رواية إرنست همينغواي (لمن تقرع الأجراس) للكاتب الأمريكي والذي عاش من 1899م إلى 1961م، ويعد من أهم الروائيين وكتاب القصة، تحصل على جائزة نوبل للآداب عام 1954م عن رواية العجوز والبحر، ينظر الموسوعة الميسرة، م2، ص1902.

نصوصه مع نصوص من سبقه عربية وغربية والتي عاشت نفس تجربته ومعاناته لم يمنعه هذا من قراءة النثر الأدبي الفصيح والشعبي والأمثال القديمة والحديثة والمعاصرة، فمن أشهر الأعمال النثرية والشعبية التي لجأ إليها مرة واحدة حكايات (ألف ليلة وليلة) من خلال إيراده لشخصية السندباد.

فهذه الشخصية تتخللها العديد من الأساطير ويمتزج فيها كثير من الواقع بالخيال، فهي إلى جانب كونها تصنف ضمن الأدب الشعبي يمكن إدراجها ضمن التراث الأسطوري خاصة في حالة (طغيان الملمح الأسطوري)[1] عليها، لذلك نحبذ إرجاء تناولها إلى المبحث الثالث، أما من النثر المعاصر فإن محمد الشلطامي يستعين أو يورد اسم رواية نجيب محفوظ (تحت المظلة[**]) ليعبر بها عن آلامه وآلام شعبه وذلك في قوله:

أبداً يموتُ الكادحونَ السُمرُ في

الشرقِ الحزينِ

"تحت المظلة" في انتظار

"جودو" فيا طفلي المعذب تحت أحذيةِ الغزاةِ[2]

ويقتبس من السيرة الشعبية شخصية من أهم شخصيات بني هلال وهي سيرة (أبو زيد الهلالي)[***] المشهور ببطولاته وانتصاراته، وذلك في قصيدته (أبو

---

(1) - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص232.

** - تحت المظلة، رواية لنجيب محفوظ، كتبها عام 1969م، صور نجيب محفوظ في هذه الرواية الصراع الذي يمكن أن يحدث بين المواطن العادي والعسكر، وسخر فيها من النظام الدكتاتوري الذي يخدع الجماهير بالشعارات والوعود والأماني البراقة الكاذبة، ينظر،.WWW. alyemen.org.

(2) - أنشودة الحزن العميق، ص121.

*** أبو زيد الهلالي: هذه الشخصية العجيبة الغريبة هي أهم شخصية في سيرة بني هلال أتصف أبو زيد الهلالي بمجموعة من الصفات منها الشجاعة والقوة والذكاء، وكان حسن التصرف، حازم صارم لا يعيبه شيء ولا يقف في طريقه عائقه، إنه خبير بكل الأمور، يصير بكل الخفايا، على أن أبرز صفة اتصف بها

زيد) في ديوان منشورات ضد السلطة ليعبر من خلالها عن تجربته، كما اقتبس الشلطامي من الأمثال الشعبية ودمجها في بنية نصه الشعري، فجاء بعض منها محوراً ومقلوباً لدرجة اختفاء معالمها يقول الشلطامي:

نحن قد أدبنا الترك[1] على مر سنين القهر

باركنا الحياة

في زمان السيف والنطع وقبلنا خيول الانكشارية[2]

في كل الفتوح

ودعونا

للذي تأتي به الريح

وبعنا

بعضنا بعضا على النطع[3]

وصورنا من الحبة قبة[4]

والمثل الشعبي يقول (إيدير ملحبة قبة)[1] ويعنى تضخيم الأمور وإعطاءها أكبر من حجمها جاء المثل مضمنا بلفظه ودلالته في النص الشعري.

أبو زيد الهلالي شعبياً هي القوة والشجاعة والخبرة بشئون الحرب، ينظر علي محمد برهانه، سيرة بني هلال (ظاهرة أدبية)، دراسة أدبية لغوية مقارنة، منشورات كلية الآداب والتربية بجامعة سبها، ط1، لا ت، ص 115، 118، 119.

(1) - التُركُ: اصطلاح يطلق في معناه الواسع على الشعوب التي تتكلم اللغة التركية، في تركيا وروسيا السوفيتية، ينظر الموسوعة الميسرة، ج1، ص 505.

(2) - الانكشارية: فرقة كان لها مركز ممتاز بين فرق الجيش العثماني كان يوخذ جنودها من الشبان المسيحيين الذين كان على المدن المسيحية الخاضعة للأتراك أن ترسلهم سنوياً لخدمة السلطان، ظفرت فرقة الانكشارية في القرنين السابع عشر والثامن عشر بسلطة كبيرة فكانت تُنصبُ السلطان وتخلعه كما تشاء، ينظر الموسوعة، ج1، 249.

(3) - النطع: بساط من الجلد كثيراً ما كان يقتل فوقه المحكوم عليه بالقتل يقال على بالسيف والنطع، ينظر: المعجم الوسيط،ج2، ص 930.

(4) - مخطوط موال بنت الأغا، ص3.

ويقول الشلطامي:

وأن الدنيا
لا تستأهل كل دقائق
أو لحظات العمر الفاني
حين تكون اللحظة فارغة
المعنى[2]

ويقول المثل الشعبي(الدنيا فارغة[3]) وكذا المثل القائل (والدنيا قاعدة ورزقها فاني)[4] حدث التعالق بين النصين الشعري والمثل الشعبي من خلال توظيف بعض الألفاظ الدالة عليه ضمنياً ويقول الشلطامي أيضاً:

رباني اليتم
علمني كيف أقاوم حزني الأسود
أكبر كالشجر البَّريَّ
أمَّد جذوري تحت الأرض لكي
أمتص حياتي
أعرف طعم العسل الذائب في
ثمر الحنضل
فاليتم أبي
علمني كيف أقول لضوء الشمس الرائع
يا أبتاه[5]

---

(1) - الطيب علي الشريف، ومحمد مولود خماج، الحكم والأمثال الشعبية في ليبيا مطبعة بحر العلوم، القاهرة، ط1، 2006، ص 186.

(2) - نص مسرحي من طرف واحد، ص34.

(3) - أحمد يوسف عقيلة، قاموس الحكم والأمثال الليبية، دار البيان للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1374هـ، 2006م، ص153.

(4) - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(5) - نص مسرحي من طرف واحد، ص37.

ويقول المثل " اللي ما رباه بُوه تربيه ليّام"[1]

تم تعالق النصين من خلال توظيف بعض الألفاظ إلى جانب ما تحمله من مضمون المثل الذي يتمحور حول فقدان الأب، وترك الأيام أو الحياة تعلم فالحياة مدرسة.

يقول الشلطامي:

وأراكَ تخلع في جناح الليل وجهاً مستعار
وأراكَ تحت ضراوة الرؤيا دخاناً دون نار[2]

يقول المثل "مفيش نار من غير دخان"[3]

نلاحظ أن الشاعر قلب دلالة المثل لخدمة فكرته أو رؤيته.

يقول الشلطامي:

الموت تحكمه النعوش، وكل حيًّ
مات ساعة قال للموتى "نعم"[4]

تضمين المثل القائل "الحيَّ ميت"[5]

حيث ضمن بيت الشلطامي هذا المثل بلفظه ودلالته في بنية نصه الشعري.

وعلى هذا فإن الشاعر محمد فرحات الشلطامي، إنما عمد إلى التناص بأنواعه المختلفة ليزيد من التفاعل والتلاحم بينه وبين المتلقي، من خلال توظيفه بعضاً من ألفاظ غيره من الشعراء الذين سبقوه، ليلفت الانتباه حول ما قد يشترك فيه معهم من قضايا، أو من خلال بعض الإشارات التي تمثلت في تعدد الألوان من أجناس أخرى سوى الشعر.

وقد نجح إلى حد ما في توظيفاته هذه.

---

(1) - قاموس الحكم والأمثال الليبية، ص 52.

(2) - تذاكر للجحيم، ص 24.

(3) - جمال طاهر وداليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة علمية، لا ن، ط1، 2005م، ص 66.

(4) - عاشق من سدوم، ص 41.

(5) - قاموس الحكم والأمثال الليبية، ص 130.

المبحث الثالث

التناص مع النص التاريخي والأسطوري

أولاً: ـ التناص التاريخي:

الشاعر المعاصر شاعرُ رافض لكثير من سلبيات تاريخ عصره لأنه متشبع به معتز بمواقفه وبطولاته المجيدة، مؤمن بأن أحداث هذا التاريخ وشخصياته " ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالته الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ "[1].

ومواقف التاريخ وأحداثه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة؛ لأن " التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر، إنه إدراك إنسان معاصر وحديث له فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[2].

ولعل هذا ما جعل الشاعر المعاصر يستغل هذا المصدر أيما استغلال لنقل تجاربه للآخرين، فهو يجعل من الحاضر مرآة تعكس صورة الماضي، وتعددت طرق استغلاله لهذا المصدر، للتعبير عن حالة الضعف والتخاذل والرفض والثورة، على الظلم والجور والبطش الذي يُمارس على كثير من البشر في هذا الزمان.

فقد شكل التاريخ منبعاً هاماً في شعر الشاعر محمد الشلطامي، حيث حرص على أن يغترف من معينة، سواءُ من عباراته ومواقفه وأحداثه أو شخصياته وأماكنه ومعاركه وبطولاته.

---

(1) ـ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 151.

(2) ـ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

يقول الشلطامي:

هي مثلما كانت وكّنا والكآبة والهموم

أبداً تعشش في عيون

أهلي فيا طفلي المعذب تحت،

أحذية الغزاة

خذني بعينيك الحزينة زهرة حرفا

شراع

يمضي على الأفق المبارك، عشبة ألما قتيل

في ساحة القتلى، فأحمد شج في

أحد وهود [1]

فالشلطامي من خلال هذا النص يتقنع بقناع الرسول الكريم محمد ﷺ حيث شجتُ رباعيته في غزوة أحد، ليدين واقعة المرير المليء بالمآسي والأحزان، فهو ينبعث من أحداث معركة أحد البقاء والحياة مرة أخرى وذلك بإدخالها في سياقه الشعوري الخاص.

يتمنى الشاعر محمد الشلطامي في اقتباسه التاريخي الآتي عودة العدالة الماضية في الحاضر، وجسد هذه العدالة في شخص عمر بن الخطاب -رضى الله عنه- الذي كان مضرباً للمثل في العدل.

يقول الشلطامي في قصيدته "رؤيا"

عاد الخطاب

قالوا سدى ماكنا نبحث عنه ظل بلا مكان

وبلا زمان

---

[1] - أنشودة الحزن العميق، ص 120.

حزم من الأحلام تعبر في سفائن لا تعود
قالوا بحثنا في المواني والسجون
وعلى حدود الموت والدم والخطيئة والجنون
لم نستدل عليه يولد أو يموت
وأهٍ كخيط العنكبوت
لاتسحقوه
قولوا رأينا ظله الأبدي، قولوا مايزال
عبر الكوى. العمياء يوقد من أصابعه النجوم[1]

فالشلطامي يعبر عن واقعة المتردي الذي غابت عنه العدالة الحقة.

ومن الأحداث التاريخية الماضية والتي اشتهرت بالقمع والتعذيب وإرهاب الناس بسطوتها وجبروتها، وهذه الأحداث مازالت ممتدة في الحاضر.

فهو يقتبس هذه الحوادث الماضية ويصور امتدادها في حاضرة قائلاً:

وظلام هذي الأعصر الوسطي التي جاءت،
إليك من الشبابيك التي فتحت بعقب،
البندقية في خريف الليلة المليون،
قبل بداية التاريخ، رغم عقارب الساعات
والقمر الذي،
داسته أحذية الرجال يجيُ
هارون الرشيد
إليك
والسياف والنطع والملطخ،

[1] - تذاكر للجحيم، ص 25.

بالفضيحة والدماء

وسيدي مسرور يحمل في يديه عصا،

من الزيتون تسحق أرجل السجناء[1]

الشلطامي في هذا النص يستحضر أحد الخلفاء الذين عُرفوا باستعبادهم " هارون الرشيد " وجلاده "مسرور" كرمز للقمع والبطش، وإيراده لهما ليعبر من خلالهما عن امتداد هذا القمع والقهر في عصره.

ومن هذا القبيل قوله كذلك في قصيدة " عن الموت والحب والحرية "

غن فالكلمة كالنخلة لا تثمر

من أول عام

لا ولن يسمعها الآن أحد

غير سيف الدولة الطالع في كل زمان

وجريدة

وليكن

فالكلمة الحلوة كالنخل لا تثمر،

من أول عام[2]

يستحضر الشلطامي ما هو غائب، وذلك في تصويره للشخصيات الحاكمة التي تقمع في الحق بقوة بطشها، وتعمل على إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه الطغاة.

---

(1) - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص 83، 84.

(2) - المصدر السابق، ص 49، 50.

فسيف الدولة المستحضر في النص أعلاه ليس هو سيف الدولة المعروف بمواقفه وبطولاته، وإنما هو رمز لسيوف دول العصر الذين باتوا يشكلون هاجس الخوف والموقف الضعيف المهزوم في الوقت الحاضر.

أن أستحضار الأحداث التاريخية في داخل النص الشعري ليس الهدف منه إعادة التعريف بهذه الشخصية، بل من أجل إكسابها بعداً دلالياً جديداً يحمل واقع العصر إيجابياً كان أم سلبياً، مباشراً أم غير مباشر.

إن الشلطامي في أقتباساته التاريخية لم يعمد إلى سردها فقط، بل نجده ربطها بأحداث مشابهة لها في واقعه وذلك لوجود علاقة متداخلة بين هذه الأحداث الماضية والمعاصرة فالأحداث التاريخية المستدعاة في نص الشلطامي، لا تعبر عن أحداث ماضية منتهية، بل يرى فيها فعلاً حاضراً، لذلك نجده يقول في أبياته:

لا يموت المرء في الغالب إلاّ
مرة في العصر يا بنت الأغا الضّاربة العينين، لكن
من يقّوينا على الموت الذي لا ينتهي
من يُصبّرنا على أحذية المرتزقة
ما الذي نفقده الآن فقدنا
كلّ ما يمكن أن يصبح تحت الشمس شيئاً
يدفع المرء لأن يحتقر الموت، فماذا
تركت فينا السنين الفاجرة
غير وجه رثّ من كثرة ما داسته أقدام الولاة
لا تُخيفينا كثيراً
نحن قد أدّبنا التّرك على مّر سنين القهر

باركنا الحياة

في زمان السّيف والنطّع وقبّلنا خيول الانكشارية

في كل الفتوح

ودعونا

للذي تأتي به الريح، وبعنا

بعضنا بعضا على النطّع،

وصّورنا من الحبّة قبّة

ومن الأحذية الخرقاء والخاروق[1] والحربة[2]

جسراً للمحّبة[3]

اعتمد الشلطامي في هذه الأبيات على ما وعته ذاكرته من تاريخ بلاده ومعاناة شعبه في بعثه لصور الإجرام والقتل والتعذيب. والتي مارستها بنت الأغا[*] التي حكمت مدينة بنغازي في نهاية العهد القرمانلي[**] على شعبه، فهو يرى أن هذه الأحداث مازالت ممتدة في عصره.

---

[1] - الخاروق بمعني خرق: وهو عمود مدبب الرأس كانوا يُجلسون عليه المذنب في الأزمان الغابرة، فيدخل من دبره ويخرج من أعلاه. ينظر المعجم الوسيط، ص 231.

[2] - الحربة من خرب: وهي آلة قصيرة من الحديد محددة الرأس تستعمل في الحرب، ينظر المعجم الوسيط، ص 164.

[3] - مخطوط موال بنت الأغا، ص 3، 4.

[*] لم أجد أي سند يوصلني إلى وجود هذه الشخصية إلا ما ذكره الشاعر محمد الشلطامي في مقدمة مخطوطة، موال بنت الأغا، حيث ذكر أن هذه الشخصية ممعنة في البطش وحب تعذيب الآخرين، كما ذكر أنه يوجد شبه بينها وبين " الكونت دراكولا " وكان حكمها لا يتعدى حدود مدينة بنغازي وضواحيها، حيث جليت قبائل من تركيا ووهبتهم ضواحي مدينة بنغازي الشرقية من أجل أن يكونوا حصنا أو سداً بينها وبين قبائل البادية الرافضين وكان من بين هذه القبائل التركية الأصل قبائل " كادوك " وهو ما يسمى الأن بأرض الكواديك وقبائل " أصمان " وهو ما يعرف الآن " بسواني عصمان " وحدود سلطتها عزب المدينة فلا تصل إلى مدينة قمينس وكانت لا يطيب لها مزاج إلا اذا سمعت صراخ المعذبين على آلة الخاروق " بواسطة حراس أجلاف غلاظ القلوب جلهم من الشركس والأرناؤوط، ينظر مقدمة مخطوطة موال بنت الأغا، محمد الشلطامي، ص1، موجود بحوزة الباحثة.

[**] شهد العقد الثاني من القرن الثامن عشر، بداية عهد هام في التاريخ السياسي لمدينة طرابلس الغرب حيث ظهرت أسرة محلية على يد أحمد باشا القرمانلي مؤسس الأسرة القرمانلية، بعد مئة وستين سنة من الحكم التركي استمرت

إن الشلطامي يصور رؤيته لواقعه عن طريق استدعائه للماضي فالحاضر – ولاسيما – حاضر الأمم والشعوب مرتبط بالماضي، ولا يخلو ذكر للحاضر دون ذكر للماضي.

تذكر لنا المصادر التاريخية أن معظم قضايا الإنسان وأشدها مرارة ترجع إلى ما خلفه الاستعمار من آثار مأسوية كالموت والفقر والجوع والجهل والخراب والدمار وغيرها.

وهذا الاستعمار أيا كان جنسه وجنسيته. هو امتداد للاستعمار الماضي المتمثل في (المغول والتتار) * وهذا ما استقاه الشلطامي في قوله:

يا بلدي الأسيرة في زنازين المغول
الواقفين على عقارب
ساعة الميدان
في الشرق المحاصر بالجنود الإخوة الأعداء
يابلدي الحزينْ[1].

وقوله:

هذه الأسرة تحكم البلاد لأكثر من قرن، ينظر كولا فولايان، أثناء حكم يوسف باشا القرمانلي، تر، عبدالقادر مصطفى المحيشي، منشورات، مركز جهاد الليبيين، ط 1 1988 م، ص9.

* التتار والمغول هما في الأصل ليسا أسمين دالين على مسمى واحد ولكنه أخذ يطلق على من بسطو سلطانهم من حدود الصين القصوى على شاطئ المحيط الهادي شرقاً إلى قلب أوروبا وعواصم المسلمين غربا، فقبائل التتار كانت تقطن المنطقة التي تحد شمالاً بنهري أرقون وسلنجاً ومملكة القرغيز، وشرقاً بإقليم الخطأ وغرباً بمالك الأريغور وجنوباً بإقليم التبت وقد عرفوا بشدة البأس والجبروت وكانوا في صراع دائم مع بعضهم، وهم ألذ أعداء المغول.

أما المغول: فهم من كانوا يقطنون في هضبة منغوليا الممتدة في أواسط أسيا جنوبي سيبيريا وشمال التبت وغربي منشوريا وشرقي التركستان بين جبال الناي غربا وجبا ل خنجان شرقاً وكانت هذه القبائل تتقاتل فيما بينها مع جيرانها التتار، وقد تمكن جنكيز خان، من الانتصار عليهم فأطلق أسمهم عليه وعلى أتباعه فعرف من هجم على المماليك الإسلامية بالأسمين معاً فالتتار هم المغول والمغول هم التتار، ينظر، فؤاد عبد المعطي الصياد، المغول في التاريخ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لا ط، لا ت، ج1، ص 25- 30.

(1) – عاشق من سدوم، ص 35.

يامن يدل النورس الحزين ،

فالديار

تغص بالتتار

واللصوص

والغجر[1]

فالشلطامي يصور لنا صوراً وأحداثاً تاريخية ماضية، إلا أنها مازالت ممتدة في وقتنا الحاضر، فالمغول والتتار لم يطمعوا في الدولة الإسلامية إلا عندما تعددت دويلاتها وضعف حكامها وغرقوا في الملذات والشهوات، وهذا ما يحدث الآن فكل ما حدث من خراب وقتل ودمار وتشريد في زمن المغول والتتار فقد يحدث مثله في أي فترة من فترات التاريخ الحاضر.

والشاعر يرى في المحتل أو الاستعمار الحديث يراه في المغول والتتار.

كما استقى الشلطامي من التاريخ أماكنه ذات دلالة مهمة مثلت قمة الفساد والخراب، من هذه الأماكن " مدينة سدوم[*]" فهذه المدينة تعتبر أمثوله للدمار والنقمة الإلهّية، من جرّاء إصرار أهلها على إتاء الرجال دون النساء مخالفين بذلك أوامر المولى عز وجل التي بلغها لهم رسوله لوط (عليه السلام).

والشلطامي في اقتباسه لهذه المدينة يرى أنها مازالت (سدوم) المعروفة بفسقها وفجورها، فهي تمثل عنده رمزاً للدمار والعذاب على المستوى الواقعي يقول الشلطامي:

---

(1) - يوميات تجربة شخصية، ص98 .

* سدوم: مدينة من مدائن قوم لوط وهي القرية التي كانت تعمل الخبائث وسدوم موضع بالشام، ويضرب المثل بجور أحكام قاضي سدوم و سدوم هذه هي القرية التي امطرت مطر السوء المذكور في سورة الفرقان الآية 40، لأنها رجمت وإلى أهلها أرسل الله سبحانه وتعالى نبيه لوط عليه السلام. ينظر، محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تح، حسين عباس، دار القلم للطباعة، لبنان، لا ط، لا ت، ص 308.

المارقون

تركوك تقتلعين شوك النحس من قدميك وحدك

هربوا، فأنت إذن وحيدة

أنا وحيد

بيني وبينك ياسدوم

لغتان، واحدة بخط النار كتبوها

وأخرى من جليد[1].

فالشلطامي استحضر هذه المدينة " سدوم " من التاريخ، وهذه المدينة مازالت قائمة في حاضره، فهي دلالة أو إشارة إلى الوضع العربي الراهن في عمومه والأمة العربية التي انحرفت عن مسارها، وانحرفت عن قيمها ومبادئها ورسالتها التاريخية، فحلّ بها العقاب، والذي تمثّل في الإحباطات والهزائم والمعاناة النفسية التي يعيشها المواطن العربي، وهذا عقاب أقسى وأنكى من عقاب سدوم.

فكما استقى الشلطامي من التاريخ أماكنه وشخصياته وأحداث، استقى كذلك عباراته، فمن العبارات الشهيرة المعروفة في التاريخ عبارة " طارق بن زياد " الشهيرة، والقائل فيها: ((أيها الناس، أين المفّر ؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر...))[2].

والشلطامي في استحضاره لهذه العبارة نجده يقلب دلالتها ليدين من خلالها اللحظات الراهنة، وجاءت هذه العبارة واردة في قول الشاعر:

وطني يا وطني

---

(1) - مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم. ص5، 6.

(2) - نجيب زبيب، الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، دار الأمير للثقافة والعلوم، ط1، 1415ه، 1995 ،ج2، ص64-65-66، ينظر كذلك أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، دار الكتب العلمية، ط1 1415، 1995، ج1، ص231.

يا صليبي قبل أن أخلق حرفاً في قصيدة
بيننا ضلت قوافيك العنيدة
والشعارات البعيدة
وأنا أركض خلف الفجر من سجن لسجن
لأرى عينيك في كل شفق
مرة أهرب من وجهي، وألفا أحترق
خلفي البحر، وقدامي الجحيم، والطرق
صادرتها المحكمة[1].

ففي قوله " خلفي البحر، وقدامي جحيم" فيه تناص مع عبارة طارق بن زياد السابقة الذكر.

حيث قلب الشاعر محمد الشلطامي مسار الأحداث، وذلك في اتجاه الذات إلى الوراء، لتغرق في معاني الهزيمة أمام قوى الجحيم وهو الاستعمار.

إن الخطاب الشعري لدى محمد الشلطامي هو عملية تواصل بين الماضي والحاضر، فنجده ينتخب من الحوادث التاريخية ما يراه دالاً ومتناسباً مع حوادث عصره فالتاريخ " رجعية مستمرة، أو إعادة صنع المعنى طبقا للحاجات الحاضرة[2].

ثانيا: - التناص الأسطوري

تعددت وتضاربت الآراء حول الأسطورة واختلفت إلى حد التناقض فهناك من قال بأنها " الأباطيل والأحاديث العجيبة"[3].

---

[1] - تذاكر للجحيم، ص 42 – 43.

[2] - أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، لات، ص360.

[3] - المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، المركز العربي للثقافة والعلوم، لاط، لات، ص310.

وهناك من رأى بأنها "سرد قصصي تعمد إليه المخيلة الشعبية لتشوه فيه الأحداث التاريخية، معتمدة على التقاليد والأحاديث والحكايات العامة متخذة منها عنصراً ينميّها مع الزمن بالإضافة والحذف"[1].

في حين يرى آخرون " بأنها فكر الإنسان وتجربته وأبعاده وخياله، وخيال أمته التي أقتربت منه والتصقت بتجاربه عبر العصور، واكتسبت لنفسها صفة اللازمانية واللامكانية"[2].

وهناك من ذكر " بأنها مجموعة الحكايات الطريفة المتوازنة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع أو يمتزج علم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات بعالم ما فوق الطبيعة من قُوى عينية، إعتقد الإنسان الأول بإلوهيتها، فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة"[3].

ومنهم من قال: بأنها قصة خالدة لا أصل لها، ولكنها ذات دلالة حضارية معينة، ومعان مبسطة في الغالب تتعلق بالإلهة وعظماء البشر، ويدور محورها حول دراما الخلق والتحوّل والانتصّار، إلى آخر ذلك من هذه الأمور التي تتضمن قصصاً مبتدعه أو خيالية[4].

وللاستفادة من هذه الدلالات الحضارية، والمعاني المبطنة، والخوارق الخيالية والمبتدعة والقوة المتمثلة في الآلهة وعظماء البشر، لجأ الشاعر المعاصر إلى

(1) - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص9.

(2) - وليد مشوح، الشعر الحديث والأسطورة، مجلة الموقف الأدبي، سنة 17، 1987، ع196، ص20- 34.

(3) - أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، لا ط، لا ت، ص19.

(4) - ينظر محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1996، ص 15.

توظيف الأساطير في شعره معتمداً في ذلك على مرجعيات ثقافية متعددة، فمن تلك المرجعيات اللجوء إلى" الأساطير الإغريقية والبابلية والفينيقية"[1].

فأنتشرت عندهم أسماء مثل بروميتوس، وعشتار، وسيزيف، كما لجأ الشاعر المعاصر إلى الأساطير الدينية والتاريخية كالحديث عن مدينة " إرم" الأسطورية كما وجد في قصص ألف ليلة وليلة بعض من الملامح الأسطورية فأستغلها أحسن استغلال كشخصية السندباد وشهرزاد وغيرها.

فالشاعر محمد الشلطامي عاش العذاب والألم والتشرد والضياع، وواجه كل ذلك بالرفض والثورة، والتمرد حينا، وبالصبر والتحمل حيناً آخر، وهو في شعره لم يعبر عن عذابه وألمه فقط، بل عبر كذلك عن عذاب شعبه وأمته أيضاً.

لذلك نجده في تعبيراته يبحث عن الشخصية التي من خلالها يمكنه الوقوف خلفها أو التواري وراءها، ليعبر من خلالها عن معاناته ومعاناة شعبه.

فهاهو في مجموعته الشعرية (نشيد بروميثوس وأغاني سارق النار) والتي هي امتداد لنص الجبل في ديوانه (أنشودة الحزن العميق)، فهذه المجموعة الشعرية تحكي مأساة رجلين أحدهما بروميثوس الذي طلب النار من جبل الأولمب حيث كانت تحتكرها الآلهة، والآخرة طلبته النار وهو موسى (عليه السلام).

يقول الشلطامي في قصيدة " الجبل "

وصعدت
جبل النار الذي يومي إلى الشمس
بأطراف السحاب

---

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 230.

أبلغوني – قبل أن أبدأ – أن السلطنه
سوق تستاء، وأن المخبر السري والشرطة،
والقاضي ومنظار الرقيب
وكلاب النقد والقاموس والجوع،
وأشياء كثيره
سوف تبدو بانتظاري
عند أقدام الجبل
وتعرت،
داخلي كل جراحات السنين الماضيه
والفراشات التي ترقص في قلب علي،
ضوء الأزل
لك يا نار الجبل
أبلغوني أن ثلج الليل والريح
وأشواك الطريق
وعذاب الوحدة القاتل والظلمة
والفج العميق
سوف تبدو لي مع كل الدروب [1].

ومنه قوله في قصيدة "المصباح"

ألهذا أنت تعطيني الظلام ؟
قال لي: أوقد
فمصباحك ريّان بزيت الحزن

---

[1] - أنشودة الحزن العميق، ص 91 – 92 – 93 – 94.

والمشكاة في قلبك لم تبرح. .

وما أنت سوى المشكاة والمصباح في ليل الوجود

احترق حتى ترى انك موجود

وأن الليل صاغته المقادير

لكي تومض في ظلمته الداكنة السوداء أضواء القناديل

بوجه العاصفه

أوقّد المصباح يا هذا بنار المعرفة[1]

فالشلطامي يرى في " بروميثوس " الإله الذي سرق النار من الإله الأكبر، وإعطاها للإنسان حتى يقوم بالأعمال المحتكرة عليه من قبل الإله، وبفعله هذا استحق عقاب وغضب الآلهة عليه، فحكم عليه بالصلب على قمة الجبل لكي تنهش النسور من كبده، حتى إذا ما نفذت كبده، بُدل كبداً غيرها، ليستمر في الألم والعذاب[2].

فمن هذا المنطلق وجد الشلطامي في صورة "بروميثوس" صورة مطابقة تماماً لتمرده وثورته وعذابه.

فإذا كان "بروميثوس" منقذ البشرية فإن الشلطامي أعد نفسه منقذاً للشعوب من الاستعباد والظلم والفقر والجوع.

---

[1] - مخطوط أغاني سارق النار، ص9 -10.

[2] - ينظر، عماد حاتم، أساطير اليونان، ص 104 -164.

إن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أجرأ المواقف الثورية وأبعدها أثارة؛ ففيه استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر[1].

ومن الأساطير العربية المتناولة في شعر محمد الشلطامي، شخصيات ألف ليلة وليلة، تلك الشخصيات التي حظيت باهتمام كبير من قبل الشعراء المعاصرين ومن تلك الشخصيات المستدعاة شخصية " السندباد " البحري.

فتواري الشلطامي خلف هذه الشخصية ليعبر بها عن معاناته فنجده يقول في قصيدته "من أغاني البحارة"

مازالت أبحر والسفينة تأكل الزمن الرتيب
من ذا يدل السندباد على مرافئك القصّيه؟
ويقول أغنية شجيّه
هو ذا يعود السندباد إلى دارك بلا هدّيه
ليراك يا بنغازي مشرقة بهّيه
عيناك تبتسمان عبر نوافذ القمر النّديه
عيناك أغنية شجيّه
تخضل في الأفق الملون بالأزاهر والنجوم[2].

فالسندباد في هذه الأبيات ليسَ هو السندباد المعروف، ولكنه سندباد الشلطامي الحزين المهين الحامل لوزر عصره وقد سدت جميع المنافذ في وجهه.

---

(1) - ينظر، أحمد عثمان، علي هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول: ج2، م3، ع4، 1983، ص37.

(2) - تذاكر للجحيم، ص 61.

حيث عاد هذا السندباد "الشلطامي" إلى بلده مكبل بالقيود غير محمل بالهدايا وهو يأمل أن يجد بلاده متحررة، ولكنه للأسف وجدها هي الأخرى مكبلة ومحاصرة.

يقول الشاعر محمد الشلطامي:

لم آت بالهدية المنتظرة وهي الحرية، خرجت من بنغازي وأنا مكبل يحرسني رجال الأمن، وعدت إليها بسيارة أجرة ووجدتها مكبلة أيضا(1).

وفي قصيدة "عن الموت والحب والحرية " يوظف فيها الشاعر وبشكل ضمني أسطورة سيزيف(*) إذا نجده لم يصرح بهذه الشخصية الأسطورية، وإنما اكتفى "بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية تمتزج بجسد القصيدة. ..."(2).

يقول الشلطامي:

آه كم تبدو ثقيله

هذه الصخرة بين الليل،

والصبح ،

وما عندي وسيلهْ

لعبور الموت كي تعبق،

(1) - ينظر، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، ص28.

* سيزيف في الأساطير اليونانية: هو الذي تجرع مرارات عقابه على ما أتاه على الأرض من خداع وخيانة وكذب، فقد قضي عليه أن يرفع صخرة هائلة الحجم إلى قمة جبل عال شديد الانحدار، فيستجمع الشقي ما فيه من قوة ليرفعها ويتصبب العرق من جسمه كالمطر فيمضي بالصخرة نحو قمة الجبل وما أن يكاد يصل هدفه لينتهي إلى خلاص ما هو فيه من آلام حتى تتقلب الصخرة من يده وتتدحرج نحو الأسفل محدثة جلبة شديدة ومغشاة بسحابه من الغبار، ومن جديد يعود سيزيف ليرفع الصخرة، لكنه لن يبلغ هدفه أبداً ولن يدرك نهاية لعذابه، ينظر عماد حاتم، أساطير اليونان، ص 192.

(2) - أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص288.

أعياد الطفولهْ

تحت وجه الشمس في دنيا

نبيلهْ

آه ماعندي وسيلهْ

غير أن تمتد عبر الموت،

والغربه،

أيام العذاب

آه كم تبدو ثقيلهْ

هذه الصخرة بين الليل والصبح،

وما عندي،

وسيلهْ

غير أن أحفر ما يقرأه الحزن،[1]

فالصخرة هنا دلالة على جهد الشاعر في حمل هموم واقعه، والالتزام بقضاياه وقضايا الإنسانية وهي كذلك رمزاً للهموم الثقيلة، والرسالة النبيلة، رسالة الثورة والنضال.

فالشاعر ربط بين معاناته ومعاناة "سيزيف" بشكل ضمني ومن توظيفاته الضمنية للأساطير، توظيفه لأسطورة " طائر الفينيق وذلك في قوله:

ولنغن فالصباح،

قادم يحمل في راياته الخضراء،

آلاف المواعيد

الجميله

---

[1] - أناشيد عن الموت والحب والحرية، ص53 – 54.

قادم كي يستعيد العالم المقهور،
أعياد الطفوله
وتجيء الشمس من آفاقها الحلوة
للدنيا النبيلهْ
عيْدنا الآن،
على مهلك يا محبوبتي
فأنا أحلم بك
نجمة حمراء في القلب ووجهاً ،
آخر للبعث في دنيا تموت[1]

نلاحظ أن الشاعر وظف الرمز الأسطوري بالتلميح دون ذكر اسم الطائر الذي يعتبر رمزاً للتجديد، فهو يستمد من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود.

فالفينيق يشبه الوطن الذي يندحر ثم يبعث من جديد.

إن إيراد الشلطامي للأساطير كان قليلا، فنجده اقتصر على مصادر أسطورية معينة كاليونانية (بروميثوس) وإغريقية (سيزيف) وكنعانية(الفينيق) وعربية (السندباد)، فمنح هذه الأساطير أبعاد تجاربه ورؤاه واستطاع أن ينفث فيها قضيته من خلال رؤيته الخاصة وأن يجسد من خلالها أفكاره ومشاعره حيث وجد في هذه الأساطير صورته المثلى.

---

(1) - المصدر السابق، ص 60، 61.

الخاتمة

تناول هذا البحث بنية القصيدة في شعر محمد فرحات الشلطامي وقد حاولت الباحثة معرفة أهم المصادر التي أستقى منها الشاعر موضوعاته، وحاولت في هذا البحث رصد الأدوات الفنّية التي استخدمها ووظفها في خدمة إشعاره.

- إن الشاعر كان في بداياته رومانسياً بإستنباطاته لمكنونات الذات بانفعالاتها المختلفة، إلا أنه سرعان ما خرج من الرومانسية إلى شاعر واقعي ملتزم بقضايا الإنسان الذي يحلم دائماً بالحرية والعدل رافعاً خطاب الرفض والتمرد والثورة ووفق هذه الرؤية شكل الشلطامي جُل شعره، فقد كانت تجربته التي تجاوزت الأربعة عقود تصب كلها في هذا الإطار – الواقعي – فلا وجود للمرأة في قصائده إلا في بعدها النضالي أو عندما تجسدت رمزاً للسلطة لا عشق ولا غزل.
- إن الشاعر محمد الشلطامي لم يكن مدوناً للأحداث التي يرصدها واقعه فحسب، بل كان ينغمس فيها بوهجه الحسي مدركاً تماماً لما يتناوله، وهذا ما منحه صفة التأثير وقوة الإمكانيات التي تسعفه لمواجهة القضايا الإنسانية بجميع صنوفها، فكل قضية إنسانية يعشها الإنسان في أي زمان ومكان على وجه الأرض هي قضيته التي من أجلها يعيش ويحارب.
- لم يكتب الشاعر شعراً عمودياً وإنما أتجه إلى كتابة الشعر الحر، واعيا بحقيقة التجديد والتحديث التي سرت في جسد الأمة العربية، حيث استطاع الاستفادة من الانفتاح الحاصل بين الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، وذلك باستثماره لبعض التقنيات السردية التي بدت عناصر فاعلة في النص الشعري، وقد زاد من فاعليتها طبيعة التشكيل الفني

لقصيدة التفعيلة التي اتخذها إطاراً فنيّاً للتعبير عن تجاربه الشعرية والإيحاء بانفعالاته الشعورية ولم يكن باعث توظيفه لهذه التقنيات زخرفة شكلية صدرت بطريقة عفوية، بل كان باعثا نفسياً جمالياً صادراً عن جوهر التجربة الشعرية لديه، وفق رؤيته الفنية التي ارتبطت بفهم عميق لطبيعتها، وقد وفق حسبما رأت الباحثة في ذلك.

- وظف الشاعر اللغة توظيفاً جيدّا، وذلك بإعادة إنتاجها من جديد، فتحولت قصائده إلى قصائد شعرية رائعة؛ حرص فيها على سهولة اللغة وتميزها بأسلوبه الخاص المنسجم مع تجربته الخاصة.
- نجح الشاعر محمد الشلطامي في ميله لاستخدام الأسلوب الدراميّ في نصه فورد لديه الحوار بنوعيه الخارجّي والداخلي ولم يكتف بإيراد الحوار في جزء من قصيدته بل نجده أحياناً يجعل من النص بالكامل حواريّة واحدة.
- اتكأ الشاعر في رسم صوره الفنية على الموروث البلاغي الذي تجلى في قدرته على استغلال أدوات الصورة البلاغية، من تشبيه واستعارة وكناية، فكان حضورها حضوراً تفاعلياً منسرباً في مكونات النص الفنية، الأمر الذي أمدّها بقّدرات تعبيريّة واسعة مكنتها من تجاوز إطارها الذاتي إلى الانفتاح على تجارب إنسانية منحتها بعداً دلالياً وعمقا إيحائياً.
- كان استخدام الشاعر لرموزه الدينية والتاريخية والتراثية والدرامية والطبيعية نابعاً من تجربته الشعرية.
- الموسيقى والإيقاع تنبعان من تنوّع الوزن والقافية وتعالق الكلم بعضها ببعض نتيجة للتضاد والترادف والمصاحبة والانسجام بين الألفاظ،

استخدام الشاعر البحور الصافية والمركبة إلا أن الغلبة فيها كانت للبحور الصافية.

- أما القافية قد ظلتّ القافية المستقلة هي القاعدة الأساسية الغالبة، وتظهر إلى جانبها القافية المتوالية والقافية المقطعية والقافية المتداخلة، مما يؤكد أن الشلطامي قد أفاد من إمكانات القصيدة والجديد في التعبير عن تجربته التي وفرها له الشعر الحر.
- التناص لقد تنوع لدى الشلطامي، من حيث الشكل والمضمون وفقاً لتنوّع التجربة الشعورية لديه.
- ظهرت لدى الشاعر محمد الشلطامي الكثير من الاختراقات للقواعد النحوية والمخالفات الإملائية في قصائده فلم يعيرها أي اهتمام.
- وفي الختام أرى في هذه الدراسة نقطة البداية للتوجه لدراسة النتاج الشعري الغزير لهذا الشاعر، فأعمال الشلطامي الشعرية تعد حقلا خصبا للدراسة نظراً لعمق التجربة الشعرية والشعورية بها، ولتنوع رؤاه الفنية، ولذلك فإن المجال مازال مفتوحاً أمام دراسات مستقبلية، تتناول المبدعين في الأدب العربي الليبي، نظرا لمحدودية الحركة النقدية في ليبيا وسد الفراغ في الدراسات النقدية المتخصصة، وذلك للتعريف بهم خارج نطاقهم المحلي.

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية

فهرس الأحاديث النبوية

فهرس الأمثال

فهرس الأعلام

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقم الآية	السورة	رقم الصفحة
﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ﴾	34	البقرة	233- 234
﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ إِنَّ اللّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾	152	البقرة	233
﴿ وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ اللّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاء وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ﴾	153	البقرة	223
﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾	169	آل عمرن	223
﴿وَما الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾	185	آل عمران	221
﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ. ..﴾	156	النساء	234
﴿وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى﴾	166	الأنعام	230
﴿وَيَسْتَخْلِفَكُمْ فِي الأَرْضِ ﴾	128	الأعراف	221
﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ ﴾	56	الأعراف	231
﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾	106	الأعراف	230
﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ..........﴾	49	يوسف	223-222
﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ﴾	10	يوسف	229
﴿وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ ﴾	22	الحجر	231
﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعاً﴾	95	الكهف	277
﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ.......﴾	11	طه	224
﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقاً فِي الْبَحْرِ يَبَساً لَّا تَخَافُ دَرَكاً وَلَا تَخْشَى﴾	76	طه	225

﴿يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَنجَيْنَاكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾	78	طه	225
﴿وَأَنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا وَأَنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ مَن فِي الْقُبُورِ﴾	7	الحج	227
﴿وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاء فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾	29	الحج	231
﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ. .. ﴾	35	النور	227
﴿وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُم فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ﴾	53	النور	221
﴿ مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾	41	العنكبوت	225
﴿ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ﴾	6	السجدة	228
﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾	144-139	الصافات	236
﴿وَقِيلِهِ يَارَبِّ إِنَّ هَؤُلَاء قَوْمٌ لَّا يُؤْمِنُونَ﴾	88	الزخرف	230
﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ﴾	41، 42	الذاريات	231
﴿....وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى﴾	2	الضحى	220
﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مَلِكِ النَّاسِ إِلَهِ النَّاسِ مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ الَّذِي يُوَسْوِسُ.. ﴾	6	الناس	220

فهرس الأحاديث النبوية

الحديث	رقم الصفحة
أتدرون من المفلس؟ قالوا من لا درهم له ولا متاع قال: إن المفلس من أمتي يأتي يوم القيامة بصلاة وصيام وزكاة، ويأتي قد شتم هذا وقذف هذا، وأكل مال هذا، وسفك دم هذا، وضرب هذا فيعطى هذا من حسناته، وهذا من حسناته فإن فنيت حسناته قبل أن يقضي عليه أخذ من خطاياهم، فطرحت عليه ثم طرح في النار	239
إتق دعوة المظلوم فإنها ليس بينها وبين الله حجاب	238
إذا هم أحدكم بالأمر فليركع ركعتين من غير الفريضة، ثم ليقل اللهم إني استخيرك بعلمك وستقدرك بقدرتك وأسألك من فضلك العظيم، فإنك تقدر ولا أقدر، وتعلم ولا أعلم وأنت علام الغيوب، إن كنت تعلم أن هذا الأمر (ويسمي حاجته) خير لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، أو قال عاجله وآجله فأقدره لي، ويسره لي ثم بارك لي فيه، وإن كنت تعلم أن هذا الأمر شر لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، أو قال عاجله وآجله فاصرفه عني واصرفني عنه، وقدر لي الخير حيث كان ثم أرضني به	239-238
إنما الأعمال بالنية ولكل امرئ ما نوى	237
إن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الأخر وتؤمن بالقدر خيره وشره	241
انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً	238
إياكم والظن فإن الظن أكذب الحديث...	240
تطعم الطعام وتقرأ السلام على من عرفت ومن لم تعرف	240
فزوروا القبور فإنها تذكر بالموت	241
كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل	242
لا تدخلوا الجنة حتى تؤمنوا ولا تؤمنوا حتى تحابوا أولا أدلكم على شيء إذا فعلتموه تحاببتم أفشو السلام بينكم	240
المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه	241
من حمل علينا السلاح فليس منا	241

فهرس الأمثال

ت	المثل	رقم الصفحة
1	إيدير ملحبة قبة	258
2	الدنيا فارغة	259
3	الدنيا قاعدة ورزقها فاني	259
4	اللي ما رباه بوه تربية ليام	259
5	الحيَّ ميت	260

فهرس الأعلام

ت	العلم	رقم الصفحة
1	آدم عليه السلام	146، 233
2	إبراهيم الأسطي عمر	13
3	إحسان عباس	144
4	احمد رفيق المهدوي	13
5	أحمد الزعبي	217
6	أحمد الشارف	13

7	أحمد شوقي	11، 13
8	أدونيس	12، 144
9	أرسطو	2
11	أفلاطون	2
12	ألبرتومورافيا	255
13	امرؤ القيس	7، 8، 245، 246
14	إيليا أبوماضي	14
15	البارودي	11
16	بدر شاكر السياب	16، 251، 252، 253، 254
17	البياتي	16، 251، 253، 254
18	جابر بن عبدالله	238
19	الجاحظ	201
20	جان بياجه	4
21	جان فلجان	162
22	جبران خليل جبران	14

24	جوليا كريستفا	216
25	حافظ إبراهيم	11
26	حسن صالح	14
27	الحطيئة	249، 250
28	خالد يوسف	4، 5
29	خليل مطران	14
30	داوود عليه السلام	235
31	دوسوسير	2
32	ابن الرومي	247
33	ابن رشيق	49، 168، 202، 216
34	ابو زيد الهلالي	257
35	رولان	216
36	الروماني	132
37	سارتر	255
38	السندباد	152، 153، 257، 273، 274

39	السكاكي	140
40	السوسي	250
41	سيبويه	2
42	سيزيف	274، 275، 276
43	سيف الدولة	265
44	الشلطامي	15، 16، 17، 22، 23، 26، 30، 32، 33، 35، 37، 39، 43، 47، 50، 51، 52، 53، 59، 60، 61، 65، 66، 67، 68، 71، 74، 75، 81، 85، 88، 90، 95، 96، 97، 100، 101، 102، 104، 105، 108، 112، 115، 120، 124، 128، 129، 134، 138، 140، 142، 145، 146، 147، 149، 150، 151، 152، 153، 156، 157، 160، 162، 163، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 176، 177، 178، 180، 182، 187، 189، 193، 194، 196، 198، 202، 204، 206، 208، 209، 210، 213، 214، 219، 220، 221، 223، 226، 227، 229، 231، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 245،، 246، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 273، 274، 276، 277، 278، 279
	شوقي ضيف	10
45	صلاح عبد الصبور	11، 16
46	صموئيل بيكيت	255
47	ابن طباطبا	96
48	طارق بن زياد	259

49	طرفة بن العبد	246
50	الطيب المجذوب	212
51	أبو العتاهية	250
52	أبو العباس	185
53	عبد القاهر الجرجاني	22، 75، 127
54	عبد المعطي حجازي	16
55	عثمان بن عفان	155، 156
56	عز الدين إسماعيل	10، 80، 186
57	علي ابن ابي طالب	247
58	علي الرقيعي	14
59	علي صدقي عبدالقادر	14
60	عمر بن الخطاب	249
61	علي الفزاني	15، 251
62	غومة المحمودي	156
63	فدوى طوقان	12
64	الفراهيدى	185

65	فرعون	150
66	فكتور هوجو	255
67	قابيل	147
68	القاضي الجرجاني	133، 216
70	قدامة بن جعفر	168
71	أبو القاسم الشابي	14
72	كاسبر	2
72	كازا نتزاكس	256
74	لا نجير	2
75	لوط "عليه السلام"	268
76	المبرد	2
77	محمد صلى الله عليه وسلم	149، 150، 263
78	محمد فتوح	144
79	محمد مفتاح	216
80	ميخائيل باختين	216
81	المرزوقي	168

82	المسيح عليه السلام	147 ،148، 149، 234
83	موسى عليه السلام	230، 231، 235
84	ميغيل ذي سنتر ماتش	256
85	نازك الملائكة	11، 173، 178
86	نجيب محفوظ	257
87	نزار قباني	16، 251، 254
88	هارون الرشيد	79، 154، 264
89	أبو هلال العسكري	132، 202
90	هولاكو	222، 223
91	يوربان	2
92	يونس عليه السلام	236

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم برواية قالون عن نافع.
- محمد فرحات الشلطامي، أناشيد عن الموت والحب والحرية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2. 1428- 1998.
- أنشودة الحزن العميق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1428- 1998.
- بطاقة معايدة إلى مدن النور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع. ط1، 1370، 2002.
- تذاكر للجحيم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط3، 1428، 1998م.
- عاشق من سدوم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370- 2002م.
- قصائد عن شمس النهار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370و.ر، 2002م.
- قصائد عن الفرح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1370،1-2002.
- منشورات ضد السلطة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428هـ- 1998م.
- نص مسرحي من طرف واحد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1370هـ- 2002م.
- يوميات تجربة شخصية، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428- 1998م .

المخطوطات:

- مخطوط أغاني سارق النار.، لم ينشر بعد موجود بحوزة الباحثة.
- مخطوط بشارة الطير المسافر إلى أهالي سدوم. لم ينشر بعد موجود بحوزة الباحثة.
- مخطوط موال بنت الأغا، لم ينشر بعد موجود بحوزة الباحثة.

ثانياً: المراجع:

- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة، ط1984،5،
- موسيقى الشعر، لا ت، ط1981،5م، ص45.
- المعجم الوسيط، مكتبة الشرق، ط4، 2005.
- إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416، 1996م.
- إبراهيم محمد عبد الله الخولي، التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1993، لا ط، لا ت.
- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، دار صادر بيروت، ط1، 1996م.
- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامة، دار المأمون للتراث، ط1، لا ت.
- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة كمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م.
- أحمد رضا معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958، لا ط، لا ت.

- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، دار الكتب العلمية، ط1 1415، 1995.
- أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، لات.
- أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1988م.
- أحمد يوسف عقيلة، قاموس الحكم والأمثال الليبية، دار البيان للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1374هـ، 2006م.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط2، 1973ف.
- إسماعيل سلمان أبو عساف النبات العام، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1402و.ر-1993م.
- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي،لا ط، لا ت.
- امرؤ القيس، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، لا ط، لا ت.
- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، لا ط، لا ت.
- إيزابيل فرانكو، معجم الأساطير المصرية، تر ماهر حويجاتي، دار المستقبل العربي، ط1، 2001.
- إيمان بقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، 2003.
- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة بيروت، لا ط، لا ت، م1.
- أبو بكر محمد بن عبد الملك بن إسلام الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تح محمد رضوان الداية، دار الملاح للطباعة والنشر، ط3، 1400- 1979م.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة، لا،ط،لا، ت.
- مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة، لا ط، 2005.
- جامعة الدول العربية، معجم النبات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1971ف، لا ط، لا ت.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979 .
- جمال طاهر وداليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة علمية، لا ن، ط1، 2005م.
- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987ف.
- ابن جني، الخصائص، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 1421ـ 2001 م.
- حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دار المناهل، ط1، 1409- 1989 .
- حسن السوسي، الديوان، ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1998.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، 2001، لاط، لا ت .

- حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ- 1984م .
- الحُطيئة، ديوانه، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، ط1، 1981.
- حلمي خليل الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، لا ط، لا ت.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لا ط، لا ت.
- خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، لا ن، ط 1، 1407 هـ1987ف .
- خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1979م .
- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، بيروت، خفاجي وحمدان، لاط، لات.
- خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، لا ط، لا ت.
- خير الدين الزركلي، الإعلام، دار العلم للملايين بيروت، م3، ط5، 1980 ف.
- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البني الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، دار الحكمة لندن، ط 1، 2004 ف.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح، محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1401 هـ، 1981م.
- الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية، جامعة ناصر، ط1، 1997م.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية، لا ط، لا ت.
- تذوق النص الأدبي، جماليات الأداء الفني، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1994.
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، لا ط، لا ت.
- الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تح محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، لا ت.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، لا ت.
- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، لا ت.
- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني بيروت، ط2، لا ت.
- رولان بارت، درس السيمولوجيا، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986م.
- ابن الرومي، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423 هـ، 2002م.
- زكية خليل مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط1، 1999م.
- س، موريه، حركات التجديد في موسيقي الشعر العربي الحديث، تر سعد مصلوح، عالم الكتب ط 1، 1389، 1969 م.

- ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لا ط، لا ت.
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لا ط، لا ت.
- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1984.
- سليمان زيدان، قضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر 1970- 2000، مجلس الثقافة العام، لا ط، لا ت.
- سيبويه، الكتاب تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط1، لا ت.
- السيد خضر، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، لا ن، ط1، 1424هـ، 2003ف.
- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1414هـ، 1993م.
- شهاب الدين ياقوت الحموي الرومي البغدادي، دار صادر بيروت، لا ط، لا ت.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط11، لات.
- الصادق إبراهيم البصير، البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، جامعة سبها، ط1، 2006 ف.
- صالح سليم، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، منشورات جامعة سبها، 1988 لا ط، لا ت.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1995م.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، لا ط، لا ت.
- الطاهر أحمد الزواي، ترتيب القاموس المحيط، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1417هـ 1996ف.
- الطاهر بن عريفه، التعريف بالأدب الليبي، لا ت، ط1 1997ف.
- ابن طباطبا العلوي، عبار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية ط3، لا ت.
- طراد الكبيسي، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا ط، لا ت.
- طرفة بن العبد، الديوان، تح محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995ف.
- الطيب علي الشريف، ومحمد مولود خماج، الحكم والأمثال الشعبية في ليبيا مطبعة بحر العلوم، القاهرة، ط1، 2006 ف.
- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط1، لا ت.
- عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد الهري، الوافي بحل الكافي في علم العروض والقوافي، تح، أحمد عفيفي، دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، 2006، لا ط، لا ت.

- عبد الرضا علي، موسيقي الشعر العربي، قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1997،1م.
- عبد السلام أدهم، وثائق عن تاريخ ليبيا في القرن التاسع عشر، ثورة غومة المحمودي 1885- 1858 م، مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، الجماهيرية، 1988ف.
- عبد العظيم رهيف السلطاني فسحة النص، النقد الممكن في النص الشعري الحديث، المركز العالمي لدراسات الكتاب الأخضر، ط1، 2006ف.
- عبد القادر القط، الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لا ط، لا ت .
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الإسكندراني ود. م. مسعود، دار الكتاب العربي، ط2، 1418هـ،1998ف.
- دلائل الإعجاز، مطبعة المدني القاهرة، ط3، 1413هـ1992ف.
- عبد الله الطيب مجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لا ن، لا ط،لا ت.
- عبد الله بن المعتز، البديع، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، ط1، 410- هـ 1990ف.
- عبد الله سالم مليطان، معجم الشعراء الليبيين، دار حداد، ج1، ط1، 2001م.
- عبد الوهاب، البياتي، الديوان، دار العودة بيروت، ط4، 1990م .
- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ط1980،1ف.
- لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط2، 2006ف.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994ف .
- في الأدب العباسي الرؤية والفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لا ط، لا ت .
- أبو العتاهية، ديوانه دار بيروت، للنشر، لا ط، 1980م .
- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، لا ت.
- علي بن أبي طالب، ديوانه، تح، رحاب خضر عكاوي، دار الفكر العربي، ط1، 1992ف.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، لا ط، لا ت.
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر، ط1، 2003ف.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1978،1ف.
- علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003ف.

- علي الفزاني، الأعمال الشعرية الكاملة، لمنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط4، 1392 و.ر، 1983ف.
- علي محمد برهانه، سيرة بني هلال (ظاهرة أدبية)، دراسة أدبية لغوية مقارنة، منشورات كلية الآداب والتربية بجامعة سبها، ط1، لا ت.
- عماد حاتم، أساطير اليونان، دار الشرق العربي، ط2، 1994ف.
- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، جامعة قاريونس، بنغازي، لا ط، لا ت.
- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، لا ت.
- عوض محمد صالح، الشعر الحديث في ليبيا، دراسة في اتجاهاته وخصائصه، منشأة المعارف، لا ط، لا ت .
- فؤاد عبد المعطي الصياد، المغول في التاريخ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لا ط، لا ت.
- فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، لا ط، لا ت.
- فتحي رمضان القراضي، شاعرية الرقيعي في ضوء النقد الحديث، منشورات جامعة السابع من أبريل، لا ط، لا ت.
- أبو فرج علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، دار صادر، بيروت، ط2، 2004ف.
- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة عمان، ط1، 2004.
- فوزي عيسى، تحليل النص الشعري، دار المعرفة الجامعية، لا ط، لا ت.
- فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1426 هـ2006 ف.
- فيكتور هوجو، البؤساء، تر منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979ف.
- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، ط1، 1421هـ، 2000م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، لا ت.
- قريرة زرقون نصر، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث بداياتها – اتجاهاتها، قضاياها أشكالها أعلامها، دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط1، 2004.
- كريم الوائلي، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، دار العالمية، لا ط، لا ت.
- كريم شغيدل، الشعر والفنون، دراسة في أنماط التداخل، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط2002،1ف.
- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط2، 1981،
- كولا فولايان، أثناء حكم يوسف باشا القرمانلي، منشورات مركز جهاد الليبيين، ط 1 1988 م.
- ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1425 هـ، 2005م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، المركز العربي للثقافة والعلوم، لا ط، لا ت.

- مجموعة من الأساتذة، الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، لا ط، لا ت.
- ______ المنجد في اللغة والإعلام، دار الشرق بيروت، ط24، لا ت.
- مجهولة المؤلف، ألف ليلة وليلة، الرواية الشرقية الشهيرة، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لا ط، لا ت.
- محمد الطاهر ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، لا ط، لا ت.
- محمد العابد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1،1988 .
- محمد أمحمد الطوير، مقاومة الشيخ غومة المحمودي للحكم العثماني في إيالة طرابلس الغرب، 1835 – 1858 م، مركز دراسات جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، 1988م .
- محمد بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مكتبة النهضة المصرية، لا ط، لا ت.
- محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، صحيح البخاري، دار الحديث القاهرة، ط1، 1420 هـ 2000م.
- محمد بن القاسم الأنباري، الأضداد، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا، لا ط، لا ت.
- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار المدني بجدة، لا ط،لا ت.
- محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تح، حسين عباس، دار القلم للطباعة، لا ط، لا ت.
- محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1412هـ 1992م.
- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، ط1، 1991م.
- محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، لا ط، لا ت.
- محمد زكي العشماوي، المسرح وأصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، لا ط، لات.
- محمد سعيد محمد، ابن شهيد الأندلسي، أديباً وناقداً، منشورات جامعة سبها، 1988، لا ط، لا ت.
- محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1996.
- محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار الجبل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، لا ط، لا ت.
- محمد صالح الصالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، لا ط، لا ت.
- محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف القاهرة، ط1، 1993م.
- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي) دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1،2003م.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2، 1978م.

- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، ط1996،3م.
- محمد مبارك فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر بيروت، ط1975،6.
- محمد محمد المفتي، حوارات مع الشاعر محمد الشلطامي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1372- 2004ف.
- محمد محمود أرحومه، مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1990.
- محمد مرتضى الزبيدي، معجم تاج العروس من جواهر القاموس، تح علي شبري، دار الفكر، لا ط، لا ت.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992م .
- ـــــــ في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية، وتطبيقية، دار الثقافة، ط1، 1982،1403م.
- محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر القاهرة، ط1، لا ت.
- محمد نسيب الرفاعي، تفسير العلي القدير لاختصار ابن كثير، لبنان للطباعة والنشر، ط4، 1983م.
- محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000ف.
- مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط2، 1995.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح، أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت، دار الجبل، لا ط، لا ت.
- مسلم بن الحاج القشيري، صحيح مسلم، تح، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث القاهرة، ط1، 1997م.
- مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري، دراسة تحليلية بلاغية، منشأة المعارف بالإسكندرية، لا ط، لا ت.
- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط2، 1417هـ-1997 م.
- منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1990.
- مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط1، 2004 ف.
- موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، 2000ف.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بيروت، ط3، 1964.
- نجم الدين الكيب، دراسات في أدب خليفة التليسي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1989ف.
- نجيب زبيب، الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، دار الأمير للثقافة والعلوم، ط1، 1415هـ، 1995ف .
- نزار قباني، الديوان، قصائد مغضوب عليها، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2004 ف.
- نهاد التكريتي، العروض العملي، دار دمشق للطباعة والنشر، لا، ط، لا ت.
- هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة في حركية الوعي الشعري، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، 2001 ف.

- أبي هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لا ط، لا ت.
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط 1، 1990م.
- ـــــ، في معرفة النص دار الآداب، ط 4، 1999م.
- يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1403،1هـ 1983ف.

ثالثاً الدوريات:

أ- مجلة التراث العربي

حنا عبود، التراث والإبداع، مجلة التراث العربي، دمشق، سنة 26، ع24 .

ب- مجلة الثقافة العربية:

شلتاغ عبود، ظواهر فنية في شعر التفعيلة، مجلة الثقافة العربية، الجماهيرية السنة9، 1992، ع6.

صالح أبو صبع، ظاهرة التكرار في الشعر الحر، مجلة الثقافة العربية، سنة5، ع3.

علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر العربي، الجماهيرية، ع4، 1974ف.

حوليات الجامعة التونسية:

فتحي النصري، التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، ع42، 1998ف.

محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ع1991،32 .

هـ - مجلة فصول النقد:

أحمد عثمان، علي هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ج2، م3، ع4، 1983 م.

شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مج16، ع1، 1997ف.

كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي معلقة امرئ القيس، م4،ع1، 1983.

محمد عبد المطلب مصطفى، قراءة ثانية في شعر أمرؤ القيس الوقوف على الطلل م4،ع1، 1983م.

مصطفى عبد الغني، بنية الشعر عند فاروق شوشه، م6، ع1، 1995.

و- مجلة الفصول الأربعة:

إدريس المسماري، مقارنة لبعض إشكاليات القصيدة الحديثة في ليبيا، ع44، الكانون / ديسمبر 1990.

عبد الرسول عريبي: حوار حول الشعر والحرية مع محمد الشلطامي، السنة 12، ع78، سنة 12، 1403 هـ 1994ف.

فوزي البشتي، ثنائية الحب والكآبة، قراءة في شعر محمد الشلطامي، السنة 11، ع37، س 11، 1400هـ 1990ف.

محمود جابر عباس، إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث في ليبيا، ع 101.

ز- مجلة القاهرة:

عبد الله السمطي: محمود درويش ومواقيت القصيدة، ع15، 1995ف.

مجلة مجمع اللغة العربية:

بدراوي زهران، نماذج من الانسجام الصوتي، مصر، ع32.

ط – مجلة الموقف الأدبي:

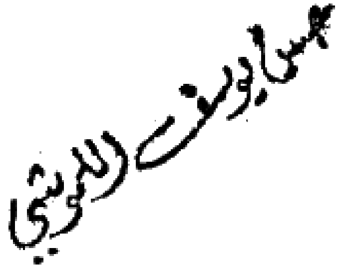
وليد مشوح، الشعر الحديث والأسطورة، السنة 17، 1987، ع196، دمشق.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

- أسماء صالح مفتاح الطوير، الصورة في شعر على الفزاني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاريونس، 2005ف.
- أمينة خليفة محمد هدريز، الصورة الشعرية عند محمد الشلطامي، دراسة تحليلية نقدية، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السابع من أبريل، 2008ف.
- ساسي سعيد رمضان ميلود، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة القاهرة 1419هـ- 1998م .

خامساً: المواقع الألكترونية:

WWW. Mathoum. Com. .
WWW.alyemen.org. .
www.egyptanoasis.net.



Message Digest

This purely Degree completion feet high masters in modern Near criticism titled poem structure in Muhammad Ctami hair

Fahd hair I could word that makes volcanoes angry Hadra boiling popular‘ and while brings voice call Jhora‘ loud‘ instigator‘ Cilgela‘ calling‘ fighting‘ for salvation from the tyranny of the colonial intruder and to the right and the promotion of freedom‘ and the evacuation of foreign bases and break the constraints and break shackles and emancipation of sources of slavery and tyranny‘ is moving from this perspective the role of Venice‘ announcing the flames of bullets and real التحامها with the cause of freedom‘ word is spiritual Madaak and tool manufacturer to the sound of the shot‘ and trends of thought and life anywhere‘ anytime.

Given the importance of this poet at the level of uniqueness experience poetry distinct بدفاعها for freedom‘ as it poet humanitarian tragedy in all its forms‘ has paid his poetry to the formation of perceived aesthetic private in the creative process‘ and it drafted this experiment tools fine art‘ he is a poet printed Thaer diving in Oltrut

And melted it‘ and emerged a spring tender and creativity‘ Vchaara big world haunted wonderful Balhoages art‘ and this world is entitled to field Mpthr of many studies.

This study included paving and four chapters.

Valtmhid addresses Libyan hair between tradition and innovation

Chapter One: the study of syntax in Muhammad Cltami hair was divided into three sections:

First: the words of the poem‘ the second: methods poem‘ III: Alrcefnah significance of the poem.

Chapter II: semi-poetic image was divided into three sections

I: language‘ second's rhetorical‘ III: Avatar

Chapter III: The contract for the study of the rhythmic structure and divided into three sections are:

I: weight‘ second: Rhyme‘ III: internal rhythm.

Chapter IV was the talk about the structure of intersexuality to section

I intersexuality with religious texts‘ the second: intersexuality with literary texts‘ III: intersexuality with the historical and legendary text.

Conclusion have included the most important results reached.

Finally hope that this study is the beginning of the road to the study of literature Libyan‘ that literature which Aihzy enough of research and study‘ and as we know that if we Matjahlnah be Mgehvin in ourselves right before everything .

ملخص الرسالة

هذا البحث قدم الاستكمال الدرجة العلمية العالية الماجستير في النقد الأدنى الحديث بعنوان بنية القصيدة في شعر محمد الشطامي

فهد الشعر استطع بالكلمة أن يصنع بركاناً غاضبا هادرا بالغليان الشعبي، وحين يرتفع صوت الكلمة جهوراً، مدوياً، محرضاً، مجلجلاً، داعيا، مقاتلاً، من أجل الخلاص من طغيان المستعمر الدخيل ومن أجل الحق وتعزيز الحرية، وإجلاء القواعد الأجنبية وتحطيم القيود وكسر الأغلال والأنعتاق من مصادر العبودية والاستبداد، يتحرك من هذا المنطلق دور البندقية معلنة عن لهيب رصاصها والتحامها الحقيقي مع قضية الحرية، فالكلمة هي المدعاك الروحي والأداة الصانعة لصوت الرصاصة، وتوجهات الفكر والحياة في أي مكان وزمان.

وانطلاقاً من أهمية هذا الشاعر على مستوى تفرده بتجربة شعرية متميزة بدفاعها عن الحرية، إذ إنه شاعر المأساة الإنسانية بكل أشكالها، فقد دفعته تجربته الشعرية إلى تشكيل إدراكه الجمالي الخاص في العملية الإبداعية، وذلك بصياغته هذه التجربة بأدوات فنية رائعة، فهو شاعر مطبوع ثائر غاص في ألترات وانصهر فيه، وانبثق ينبوعاً من العطاء والإبداع، فشعره عالم كبير مسكون بالهواجس الفنية الرائعة، وهذا العالم هو يحق حقل مبتهر للعديد من الدراسات.

تضمنت هذه الدراسة تمهيد وأربعة فصول.

فالتمهيد يتناول الشعر الليبي بين التقليد والتجديد

الفصل الأول: تم فيه دراسة البناء اللغوي في شعر محمد الشلطامي وتم تقسيمه إلى ثلاث مباحث هي:

الأول: ألفاظ القصيدة، الثاني: أساليب القصيدة، الثالث: الدلالة الرصفنية للقصيدة.

الفصل الثاني: شبه الصورة الشعرية وتم تقسيمه إلى ثلاث مباحث

الأول: لغة الصورة، الثاني: الصورة البلاغية، الثالث: الصورة الرمزية

الفصل الثالث: وقد عقد لدراسة البنية الإيقاعية وقسم إلى ثلاث مباحث هي:

الأول: الوزن، الثاني: القافية، الثالث: الإيقاع الداخلي.

الفصل الرابع تم فيه الحديث عن بنية التناص وقسم إلى

الأول التناص مع النصوص الدينية، الثاني: التناص مع النصوص الأدبية، الثالث: التناص مع النص التاريخي والأسطوري.

الخاتمة وقد تضمنت أهم نتائج البحث المتوصل إليها.

وأخيرا أمل أن يكون هذه الدراسة هي بداية الطريق لدراسة الأدب الليبي، ذلك الأدب الذي لايحظى بالقدر الكافي من البحث والدراسة، وكما نعلم أننا إذا ماتجاهلناه نكون مجحفين في حق أنفسنا قبل كل شي.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

الفهرس العام

المقدمة 5

التمهيد 13

البنيوية المصطلح والمفهوم 14

الفصل الأول: 35

البناء اللغوي ويشمل على المباحث التالية: 35

المبحث الأول: ألفاظ القصيدة. 35

المبحث الثاني: أساليب القصيدة. 35

المبحث الثالث: الدلالة الزمنية للقصيدة. 35

المبحث الأول 37

ألفاظ القصيدة 37

المبحث الثاني 90

أساليب القصيدة 90

المبحث الثالث 117

الدلالة الزمنية للقصيدة 117

الفصل الثاني 142

بنية الصورة الشعرية 142

المبحث الأول: لغة الصورة الشعرية 142

المبحث الثاني: الصور البلاغية 142

المبحث الثالث: الصور الرمزية. 142

المبحث الأول 145

لغة الصورة الشعرية 145

المبحث الثاني 163

الصور البلاغية 163

المبحث الثالث 185

الصـــور الرمزية 185

الفصل الثالث: 210

البنية الإيقاعية 210

ويشمل على المباحث التالية: 210

المبحث الأول: الوزن. 210

المبحث الثاني: القافية. 210

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي. 210

المبحث الأول 213
الـــوزن 213
المبحث الثاني 232
القافية 232
المبحث الثالث 251
الإيقاع الداخلي 251
الفصل الرابع: التناص 269
ويشتمل على المباحث التالية: 269
المبحث الأول: التناص مع النصوص الدينية 269
المبحث الثاني: التناص مع النص التاريخي والأسطوري 269
المبحث الثالث: التناص مع النصوص الأدبية 269
المبحث الأول 272
التناص مع النصوص الدينية 272
المبحث الثاني 301
التناص مع النصوص الأدبية 301
المبحث الثالث 322
التناص مع النص التاريخي والأسطوري 322
الخاتمة 340
الفهارس 343
فهرس الآيات القرآنية 343
فهرس الأحاديث النبوية 343
فهرس الأمثال 343
فهرس الأعلام 343
فهرس المصادر والمراجع 343
فهرس المحتويات 343
فهرس الآيات القرآنية 344
فهرس الأحاديث النبوية 346
فهرس الأمثال 347
فهرس الأعلام 347
فهرس المصادر والمراجع 354
ملخص الرسالة 365
الفهرس العام 367

بنية القصيدة
في شعر
محمد الشلطامي

عيسى يوسف اللويثي

LE 15.000

عيسى يوسف اللويثي

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE